

Friederike Greul

**Marilyn Monroe – Zwischen Selbstinszenierung
und Provokation.
Eine Analyse vier ausgewählter Biographien.**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

eingereicht am Fachbereich für Philosophie und
Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

Berlin, Mai 2008

Erstgutachten: Professor Dr. Winfried Fluck
Zweitgutachten: Professor Dr. Laura Bieger

eingereicht am: 27. Mai 2008
Disputation am: 17. Juli 2008

Danksagung

Ich möchte als Erstes meinem Doktorvater Herrn Professor Winfried Fluck für das Vertrauen danken, dass er mir und meiner Arbeit von Anfang an entgegengebracht hat; ebenso für die entscheidenden Hinweise, die wesentlich zum erfolgreichen Gelingen der Arbeit beitrugen. Das Gleiche gilt für Frau Professor Laura Bieger, die voller Enthusiasmus das Zweitgutachten der Arbeit übernahm.

Ein vielfacher Dank gebührt meinen fleißigen KorrekturleserInnen Katharina, Natasha und Mathias – für Eure klugen Worte, aufmunternden Gespräche, das nimmermüde Lesen und Wiederlesen einzelner Abschnitte und ganzer Kapitel, für Euer kritisches Hinterfragen und die unvermeidlichen Krisenbewältigungsgespräche.

... den RIP'lern Franz, Jörg, Katharina und Melanie für die monatlichen Treffen bei Pizza und Wein, während der wir uns über die Wonnen und Strapazen des Promovierens sowie die Tricks und Kniffe des Motivierens austauschen konnten.

... meinen KollegInnen am Wiko, deren Interesse und beständiges Nachfragen mich auch in schwierigen Zeiten zum Weitermachen anspornten.

... nicht zuletzt den vielen FreundInnen, die während der letzten Jahre stets Anteil am Fortschreiten und Gelingen der Arbeit nahmen; besonders Nico, der mich beim Feinschliff der Endversion liebevoll unterstützte.

Mein tiefster Dank gilt meiner Familie, besonders meinen Eltern, denen ich diese Arbeit widme.

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|--|-----------|
| 1. Einleitung | 6 |
| A. HERAUSFORDERUNG | 13 |
| 2. Der Körper im Blick | 15 |
| 2.1. Norman Mailers und Gloria Steinems Foto-Biografien | 15 |
| 2.2. Theorie zum Sehen bzw. zum Blick | 22 |
| 2.2.1. Blick und Identität; Identität und Selbstinszenierung | 27 |
| 2.2.2. Der Blick und die Geschlechterordnung | 28 |
| 2.3. Die Strategien der Frau: Blicken, Verhüllen, Entblößen | 30 |
| 2.3.1. Marilyn Monroe, blondes Pinup | 36 |
| 2.3.2. Die Blondine in Literatur und Film | 39 |
| 2.4. Das Bild (Das Foto) | 44 |
| 2.5. Sehen und Schreiben | 47 |
| 3. Monroe festschreiben – Biografie und Fiktion | 50 |
| 3.1. Die faktische Biografie | 50 |
| 3.2. Die Biografie und deren Fiktionalisierung | 54 |
| 3.2.1. Real-historische Personen in literarischer Fiktion | 56 |
| 3.2.2. Möglichkeiten der Fiktionalisierung | 59 |
| 3.2.3. Biografie, Fiktion und das Problem der Wahrheit | 65 |
| 4. Guiles, Steinem, Mailer und Oates – Monroes Biografen | 68 |
| 4.1. Fred Lawrence Guiles und Gloria Steinem: Die Fakten | 68 |
| 4.1.1. Die Gliederung der Biografien | 69 |
| 4.1.2. Abweichung von Objektivität und Faktizität | 72 |
| 4.2. Norman Mailer: Hypothesen und Faktoide | 74 |
| 4.2.1. Mailers Marilyn und die/in den Medien | 77 |
| 4.2.2. Die „fictional disinvention“ | 80 |
| 4.3. Joyce Carol Oates: <i>Blonde</i> – ein Roman | 83 |
| 4.3.1. Perspektive und Erzählmodus | 84 |
| 4.3.2. „The Ex-Athlete and the Blond Actress: The Date“ | 88 |
| 5. Zusammenfassung | 93 |
| B. PROVOKATION | 95 |

| | |
|---|-----|
| 6. Monroes Provokation | 98 |
| 6.1. Aphrodite/Venus | 101 |
| 6.2. Monroes Nichtfestlegbarkeit | 104 |
| 6.3. Zwei Ebenen der Konstruktion | 106 |
| 6.3.1. Monroes Natürlichkeit | 108 |
| 6.3.2. Die Konstruktion von Filmstars | 109 |
| 6.4. Marilyn Monroe: Real-historische Person oder mediale Figur | 113 |
| 6.4.1. Marilyn Monroe als Celebrity | 113 |
| 6.4.2. Die Unterscheidung von Fakt und Fiktion im journalistischen Diskurs | 114 |
| 6.4.3. Norma Jeane Baker und/versus Marilyn Monroe | 118 |
| 7. Marylins Tod | 129 |
| 7.1. Mögliche Todesursachen | 130 |
| 7.1.1. Unfall und/oder Suizid | 131 |
| 7.1.2. Suizid (Selbstmord oder Freitod) | 134 |
| 7.1.3. Suizid oder Mord | 138 |
| 7.2. Der Tod und die Frau als das Andere | 139 |
| 8. Der Tod in den Biografien | 144 |
| 8.1. Fred Lawrence Guiles: Unfall oder Suizid | 144 |
| 8.1.1. Die Todesursache | 146 |
| 8.1.2. Frühere Suizidversuche | 146 |
| 8.1.3. Suizidversuch und Unfall – oder Suizid | 148 |
| 8.1.4. Der Tod als Konsequenz – Karriere und/oder Familie | 151 |
| 8.2. Norman Mailer und Gloria Steinem: (K)ein Dialog | 158 |
| 8.2.1. Todesursache: Mord? | 158 |
| 8.2.2. Marilyn, das Opfer | 162 |
| 8.2.3. Gloria Steinems Interpretation | 164 |
| 8.2.4. Steinems Ambivalenz | 166 |
| 8.3. Joyce Carol Oates: Der Mord | 168 |
| 8.3.1. Der Scharfschütze | 170 |
| 8.3.2. Monroes Tod im Licht einer Verschwörungstheorie | 172 |
| 8.3.3. Brüche im Roman | 176 |
| 8.3.4. Warum Mord? | 178 |
| 9. Schlussbemerkung | 180 |
| 10. Literaturverzeichnis | 187 |

*And all men kill the thing they love –
By all let this be heard.
Some do it with a bitter look,
Some with a flattering word.*

(Oscar Wilde, The Ballad of Reading Goal)

1 Einleitung

Ob als Fan oder Wissenschaftler: Wer sich mit Marilyn Monroe beschäftigt, ist nicht mit *einer*, sondern mit mehreren Marilyn Monroes konfrontiert: mit der *'realen'* Monroe, die als Norma Jean¹ Baker am 01. Juni 1926 geboren wurde und am 04. August 1962 starb; mit dem *Image* Marilyn Monroe, welches aus Versatzstücken aus Filmen, Medienberichten und Interviews besteht; mit der *diskursiven* Marilyn Monroe zahlreicher Biografien und letztendlich mit dem *Mythos* Marilyn Monroe.

Mein Interesse an dem Thema Marilyn Monroe resultiert außerdem aus einem Paradoxon, auf das ich am Beginn meiner Auseinandersetzungen stieß: Einerseits wird sie mit Begriffen wie Künstlichkeit und Selbstinszenierung assoziiert, was sehr stark an ihren Status als Celebrity gekoppelt ist. Celebrities zeichnen sich gegenüber anderen prominenten Persönlichkeiten dadurch aus, dass ihre „Bekanntheit auf ihrer Bekanntheit beruht“², wie Daniel Boorstin es formulierte. Das Äußere, die Selbstvermarktung und in deren Zug die (Selbst-)Inszenierung sind integraler und wichtiger Bestandteil einer Celebrity.

Andererseits weisen zwei der hier analysierten Werke stark fiktionale Tendenzen auf, es liegt also innerhalb der Biografieschreibung eine Fiktionalisierung vor. Basierend auf ausgewählten Fakten des Lebens imaginieren Autoren fiktionaler Biografien somit ein teilweise anderes Bild des biografischen Objekts. Auf einer ersten Ebene, so meine Überlegung, fiktionalisiert sich die Person durch ihre Selbstinszenierung, d.h. sie stellt sich als Kunstprodukt dar. Auf einer zweiten Ebene wird diese mithin selbstinszenierte Person in einem literarischen Werk erneut fiktionalisiert, oder anders formuliert: Das Werk wird in einem fiktionalen (im Gegensatz zu einem dokumentarischen, nicht-fiktionalen) Diskurs geschrieben. Was würde diese doppelte Fiktionalisierung jedoch konkret bedeuten bzw. bezwecken? Oder müsste eher davon gesprochen werden, dass gerade durch die Fiktionalisierung der Biografie die Künstlichkeit und Selbstinszenierung von Marilyn Monroe stärker hervorgehoben und in einem weiteren Schritt dechiffriert wird? Legt man diese

¹ Die Schreibweise ihres zweiten Vornamens variiert in den Biografien, Gloria Steinem und Joyce Carol Oates schreiben Jeane, in anderen Berichten und Biografien herrscht die auch von mir bevorzugte Variante Jean vor.

² „A celebrity is someone who is known for his well-knownness“. Daniel J. Boorstin, *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America* (New York: Atheneum, 1987), 57.

zweite Frage zu Grunde, so müsste nachfolgend geklärt werden, was die besonderen Möglichkeiten einer fiktionalen im Gegensatz zu einer faktisch intendierten Biografie sind und warum Celebrities wie Marilyn Monroe unter Umständen besser mit einer solchen Biografie beschrieben werden können.

Neben diesen ersten Fragen möchte ich Marilyn Monroe außerdem zwischen zwei Polen verorten, die am häufigsten beim Nennen ihres Namens und daher auch beim Schreiben ihrer Biografie evoziert werden: Auf der einen Seite steht das Foto des platinblonden, strahlenden, lachenden Filmstars; auf der anderen Seite ihr frühzeitiger Tod. Es gibt unzählige Fotos von Marilyn Monroe, die sie bei öffentlichen und privaten Auftritten zeigen. Auf den Fotos begegnet dem Betrachter oft ein künstlicher Körper, er wird als Konstrukt deutlich, d.h. als bewusst geformter, dar- und ausgestellter Starkörper. Eines der bekanntesten Fotos stammt aus dem Film *The Seven Year Itch* (Regie: Billy Wilder, 1955): Monroe steht über einem New Yorker U-Bahn-Schacht, der Luftzug des darunter vorbei rauschenden Zuges lässt den Rock weit über ihre Knie flattern. Demgegenüber existiert zu Monroes Tod kein Bild, er ist eine Leerstelle. Dies versuchen die wenigen Fotos ihrer verwaisten Wohnung und ihres verlassenen Schlafzimmers, die in der ein oder anderen Biografie abgebildet werden, zu zeigen. Im Tod findet außerdem der (künstliche) Körper zu seiner Realität zurück, er wird als realer bzw. authentischer Körper wahrgenommen und (an-)erkannt. Beide Pole, so meine Behauptung, bestimmen wesentlich den biografischen Diskurs über Marilyn Monroe; zwischen diesen versuchen die Biografen eine Verbindung zu ziehen und eine Erklärung zu finden. Der Tod ist somit wesentliches Gestaltungs- und Strukturelement einer jeden Monroe-Biografie, ermöglicht doch vermeintlich erst ihr Tod, über die reale Monroe zu berichten – und zwar *über* den Körper.

In den vielfältigen Biografien über Marilyn Monroe geht es zusätzlich darum, sie aus der Reduzierung bzw. Festlegung auf das Bild zu lösen und statt der (vermeintlich) künstlichen Celebrity eine reale Person zu präsentieren. Statt also die ikonografische Marilyn zu perpetuieren³, ist der Wunsch erkennbar, den Lesern mittels der Biografie die wahre Marilyn Monroe, d.h. die reale, authentische Person, zu be-/erschreiben, was ich an dieser Stelle als Herausforderung bezeichnen möchte. Dieser Wunsch, ja, diese Sehnsucht nach und Lust an der Wahrheit ist mit der Absicht gekoppelt, das auf dem Foto Abgebildete, d.h. den Star Marilyn Monroe, zu demaskieren und hinter dessen Oberfläche zu blicken. Hierbei ist zu erkennen, dass mit dem Postulat eines zu dechiffrierenden Bildes ein vermeintliches Außen konstatiert wird. Das als reduzierend oder verfälschend verstandene Bild soll mittels des schriftlichen Lebensporträts sowohl dekonstruiert als auch mit Leben, d.h. Identität, gefüllt werden. Dabei

³ Was nicht wenige Autoren ja durch die Abbildung von Fotos selbst tun.

offenbart sich ein Denken, welches Identität in einem meist nicht näher bestimmten Inneren bzw. Dahinter verortet. Die Lust an der Demaskierung und Entblößung kann auch als Voyeurismus verstanden werden. Monroes Wahrheit bzw. Identität wird *in* ihrem Körper bzw. *hinter* der Oberfläche ihres Starkörpers, also in ihrem intimen Körper vermutet. Es ist letztendlich Monroes Körper, der bei den verschiedenen Beschreibungen immer wieder in den Vordergrund der Betrachtung rückt. Das Ziel der Biografen ist, den als künstlich apostrophierten Körper in seine Natürlichkeit (d.h. als Körper der realen Person) rückzuübersetzen bzw. qua des Wortes seiner Künstlichkeit zu entkleiden. Dieser Versuch beruht implizit auf der Prämisse, dass eine Unterscheidung zwischen künstlichem und natürlichem Körper bzw. zwischen künstlich-konstruierter *Star-persona* und authentischer Person überhaupt möglich ist. Diese Ausführungen deuten die Themen an, denen ich in der Arbeit nachgehen werde. Sie ist in zwei Schwerpunktgruppen untergliedert: Der erste Teil behandelt die Herausforderung der Rückübersetzung und wird sich daher speziell auf das Bild (bzw. im Kontext von Marilyn Monroe das Foto), den Körper und das Schreiben (die Biografie) konzentrieren. Der zweite Teil beginnt mit einer Hypothese, nämlich Monroe als Provokation zu lesen. Diese Provokation deute ich einerseits als Resultat der Unmöglichkeit bzw. Vergeblichkeit der oben erwähnten Rückübersetzung. Andererseits dient sie mir als Ausgangspunkt für eine detaillierte Analyse und kulturwissenschaftliche Interpretation der in den verschiedenen Monroe-Biografien postulierten Todesursachen.

Die Kapitel des *ersten Teils* sollen aufzeigen, wie verschiedene Biografen der allgemeinen Herausforderung begegnen, einerseits Marilyn Monroe aus ihrem ikonografischen Status zu lösen, um andererseits mittels der Biografie ihre Identität zu beschreiben. Marilyn Monroes eigene, höchst ambivalente Beziehung zu ihrem Status als Sex-Ikone und Celebrity wird dabei in den sich an die theoretischen Erörterungen anschließenden Analysen verschiedener Biografien mit betrachtet. In Kapitel zwei gehe ich auf die historische Entwicklung ein, die zu einer Vormachtstellung des (wissenschaftlich-objektiven) Blicks führte. Ich zeige auf, inwieweit die Zentralstellung des Blicks (bzw. des Sehsinns) gleichzeitig eine Unsicherheit über das auf Bildern Abgebildete produzierte. Des Weiteren frage ich, welche Bedeutung der Blick und das Bild für die Identität des Menschen und die Beziehung zu seinem Körper hat. Ich werde hier erstmals zwei Biografien über Marilyn Monroe näher betrachten, Norman Mailers *Marilyn* (1971) und Gloria Steinems *Marilyn. Norma Jeane* (1987), da beide Autoren neben dem Text eine Vielzahl von Fotos mit aufnehmen. Ich gehe besonders auf die Auswahl und Platzierung der Fotos innerhalb der jeweiligen Biografie ein.

Thema des dritten Kapitels ist die Gattung Biografie. Biografien über Marilyn Monroe changieren zwischen dem Anspruch, einerseits die Schauspielerin als Celebrity, andererseits als authentische Person zu porträtieren. Im Angesicht neuerer Heraus-

forderungen an die Literatur und Wissenschaft im 20. Jahrhundert hat auch die Biografie teilweise neue Impulse erfahren. Ich werde diskutieren, inwieweit diese Impulse zusätzliche Möglichkeiten eröffnen, um sich dem biografischen Objekt zu nähern; in diesem Zusammenhang erläutere ich wesentliche Merkmale und Unterschiede faktischer und fiktionaler Biografien. Das vierte Kapitel ist im Anschluss an die bisherigen theoretischen Erörterungen der Analyse von drei Werken über Marilyn Monroe gewidmet, Fred Lawrence Guiles' *Norma Jean. The Life of Marilyn Monroe* (1969), Norman Mailers *Marilyn* (1971) und Joyce Carol Oates' *Blonde* (2000). Es geht mir dabei v.a. um die Einordnung des jeweiligen Werks in eine der vorher definierten Untergattungen.

Den *zweiten Teil* leite ich mit einer kurzen Erklärung ein, wie ich Monroes Provokation verstehe bzw. woraus sie sich herleitet (fünftes Kapitel). Dabei gehe ich erneut darauf ein, dass Monroe sowohl Natürlichkeit zugeschrieben wurde als auch dass sie selbst in den Hollywood-Apparat der Starkonstruktion eingebettet war. Einerseits ermutigt die Autoren gerade letzteres dazu, die hier angesprochene Trennung von Star und Person, veranschaulicht an den zwei Körpern bzw. zwei Namen, zu postulieren. Andererseits zeigt die oft vollzogene Gleichsetzung von Marilyn Monroe mit Natürlichkeit, wie schwierig, wenn nicht gar unmöglich, solch eine strikte Trennung überhaupt ist. Das Kapitel schließt mit einer Diskussion zu den verschiedenen Strategien der Autoren, bei Marilyn Monroe in zwei Personen zu unterscheiden. Ein Unterpunkt bildet dabei die Überlegung zu Celebrities, die eine moderne Form berühmter Persönlichkeiten darstellen, denen jedoch spezielle Merkmale zuerkannt werden.

Anschließend erläutere ich am Thema Tod und Todesursache die Implikationen bzw. Verbindungen zwischen der Unterscheidung in künstlichen und natürlichen Körper und der Provokation. Wie ich oben bereits schrieb, ist es Monroes Tod, der ihren realen Körper wieder in den Fokus rückt und der ihren Celebrity-Körper destabilisiert bzw. hinterfragt. Ich diskutiere im sechsten Kapitel die verschiedenen Todesursachen, die im Zusammenhang mit Marilyn Monroe genannt werden: Unfall, Suizid, Mord. Dafür stütze ich mich auf kultur- und literaturwissenschaftliche Aufsätze und Studien, in denen besonders der Tod weiblicher Protagonisten diskutiert wird. An diese theoretischen Erörterungen schließt sich erneut eine Analyse der Biografien an, dabei untersuche ich speziell die Struktur derselben und das Monroe-Porträt im Zusammenhang mit der jeweils konstatierten Todesursache (siebtes Kapitel). Ich rücke dieses Thema in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, da m.E. die jeweils vom Biografen zuerkannte Todesursache in ursächlichem Zusammenhang mit der von mir erläuterten Provokation und darüber hinaus der gewählten Gattung steht. In einem Rückschluss werde ich erneut auf die Diskussion zur Fiktionalisierung der Biografie eingehen und fragen, ob sie eine Neuinterpretation der Todesursache und damit der Person Marilyn Monroe ermöglicht.

Für die vorliegende Arbeit habe ich aus einer fast unüberschaubaren Vielzahl an Büchern über Marilyn Monroe nur einige wenige ausgewählt. Die Wahl richtete sich erstens nach der Bedeutung des jeweiligen Werks innerhalb der gesamten Monroe-Biografik, zweitens nach dem literarischen (Selbst-)Anspruch des Autors und drittens nach der Repräsentativität hinsichtlich der genannten Todesursache. Ein letztes Kriterium war, dass die Werke möglichst einen großen Zeitraum umfassen. Als Folge dieses Kriterienkatalogs fiel meine Wahl auf Fred Lawrence Guiles' Biografie *Norma Jean. The Life of Marilyn Monroe* (1969), da diese die erste umfassende Biografie über die Schauspielerin nach ihrem Tod ist und späteren Biografen oft als Referenzwerk dient. Norman Mailers *Marilyn* (1972) sowie Gloria Steinems *Marilyn. Norma Jeane* (1987) bilden ein Gegensatzpaar, da Mailers Text Steinems feministische Biografie gegenübersteht. Joyce Carol Oates' *Blonde* (2000) wird als Roman bezeichnet; der Text thematisiert noch stärker als dies bereits in Ansätzen bei Mailer zu finden ist, die Unterscheidung zwischen faktischer und fiktionaler Biografieschreibung.

Bevor ich mit der theoretischen Betrachtung zum Blick und Körper beginne, möchte ich kurz einige Eckdaten zu Monroes Biografie nennen, die bei den einzelnen Werkanalysen eine Hilfe sein sollen. Marilyn Monroe wurde als Norma Jean Baker Mortensen am 01. Juni 1926 als Tochter von Gladys Mortensen in Los Angeles geboren. Zur Zeit ihrer Geburt war Gladys Mortensen bereits wieder von Monroes leiblichem Vater getrennt; die Biografen sind sich heute weitgehend darin einig, dass Monroes Vater C. Stanley Gifford, ein Kollege von Gladys Mortensen bei den Consolidated Film Industries, war. An dieser Stelle soll es hinsichtlich Monroes Kindheit ausreichen zu erwähnen, dass sie nur kurze Zeit mit ihrer Mutter zusammenlebte, da diese bereits in Monroes Kindheitstagen erste Anzeichen einer psychiatrischen Erkrankung zeigte und daher in ein Sanatorium überwiesen wurde. Marilyn Monroe verbrachte den Großteil ihrer Kindheit entweder bei Pflegefamilien, die teilweise Freunde der Mutter waren, oder in einem Waisenhaus (von September 1935 bis Juni 1937). Im Alter von knapp 16 Jahren heiratete sie am 19. Juni 1942 den fünf Jahre älteren Jim Dougherty, einen Nachbarssohn.

Während des Zweiten Weltkriegs arbeitete Monroe mit ihrer Schwiegermutter in den Hollywood-Studios, wo sie von einem Fotografen als Modell entdeckt wurde. Nachdem sie ihre Karriere als Fotomodell forcierte, sagte sie sich von ihrem Ehemann los und ließ sich 1946 scheiden. Neben ihrer Karriere als Fotomodell nahm sie Schauspielunterricht und Gesangsstunden. Im Jahr 1946 konnte Marilyn Monroe einen ersten Vertrag mit der Twentieth Century-Fox als Schauspielerin unterzeichnen, der jedoch nach kurzer Zeit wieder aufgelöst wurde. Später kam sie kurzzeitig bei Columbia Pictures unter Vertrag, bevor sie erneut einen Sieben-Jahres-Vertrag mit der

Twentieth Century-Fox abschloss. Ihren ersten Erfolg als Filmschauspielerin hatte sie mit *The Asphalt Jungle* unter der Regie von John Huston im Jahr 1950.

Mit den Filmen *Gentlemen Prefer Blondes* (Regie: Howard Hawks, 1953) und *How to Marry a Millionaire* (Regie: Jean Negulesco, 1953) konnte sie sich schließlich einen Namen als Schauspielerin und Filmstar sichern. Monroes Bekanntheit wurde durch die Eheschließung im Januar 1954 mit dem Ex-Baseballstar Joe DiMaggio noch gefestigt, auch wenn die Ehe nur knapp neun Monate hielt und bereits im Oktober des selben Jahres wieder gelöst wurde. Monroes Filme seit 1953 waren alle Kassenerfolge, auch wenn ihr Studio ihr den Status als Filmstar lange Zeit nicht zuerkennen wollte – was v.a. ihr Gehalt und die Verweigerung, ihr ein Mitbestimmungsrecht bei Regisseuren und Co-Schauspielern zu geben, betraf. Im Dezember 1954 ging Monroe von Hollywood nach New York. Dort nahm sie bei Lee Strasberg Schauspielunterricht in dem von ihm berühmt gemachten *Method Acting*. Außerdem gründete sie mit dem Fotografen Milton Greene eine eigene Produktionsfirma, die Marilyn Monroe Productions, die ihr mehr Unabhängigkeit bei der Auswahl der Filme und der Regisseure sicherte. Die Gründung ermöglichte ihr außerdem, den Vertrag mit der Twentieth Century-Fox in ihrem Sinne zu modifizieren, so dass sie ab diesem Zeitpunkt ein Mitspracherecht bei den Regisseuren und Co-Schauspielern hatte. Ihre eigene Filmfirma produzierte den Film *The Prince and the Showgirl* (1957) unter der Regie von Sir Laurence Olivier, der auch die männliche Hauptrolle spielte.

Kurz vor den Dreharbeiten zu *The Prince and the Showgirl* in England heiratete Monroe im Juni 1956 den Dramatiker Arthur Miller, mit dem sie seit ihrem Umzug nach New York in engem Kontakt gestanden hatte. Diese Ehe sollte Monroes längste sein, sie hielt vier Jahre bis nach Fertigstellung von Monroes letztem fertig gestellten Film *The Misfits* (Regie: John Huston, 1960), der auf einem Drehbuch von Arthur Miller beruht. Monroes letzte Lebensjahre sind durch einen exzessiven Tablettenmissbrauch gekennzeichnet, der auch ihre professionelle Arbeit zunehmend erschwerte; bekannt und bei Regisseuren und Kollegen gefürchtet, waren ihre stundenlangen Verspätungen oder tagelangen Abwesenheiten während der Dreharbeiten, so beispielsweise bei den Dreharbeiten zu *Some Like it Hot* mit Tony Curtis und Jack Lemmon (Regie: Billy Wilder, 1959). Im Jahr 1961/62 soll Monroe eine Affäre sowohl mit dem damaligen amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy als auch mit seinem Bruder Robert F. Kennedy gehabt haben. Ebenso intensivierte sie in den letzten Monaten ihres Lebens den Kontakt zu ihrem zweiten Exmann, Joe DiMaggio. Ihr letzter Film *Something's Got to Give*, dessen Dreharbeiten im April 1962 begannen, wurde nicht fertig gestellt. Monroes Studio kündigte ihr im Juni 1962 den Vertrag und stellte auf Grund ihrer häufigen Ausfälle und Abwesenheiten die Dreharbeiten ganz ein. Es ist mittlerweile bekannt, dass die Dreharbeiten an *Something's Got to Give* im September

des Jahres erneut aufgenommen und der Film beendet werden sollte. Marilyn Monroe starb in der Nacht vom 04. August 1962.

A. Herausforderung

Ich möchte diesen ersten Teil mit einem längeren Ausschnitt aus Fred Lawrence Guiles' Biografie *Norma Jean. The Life of Marilyn Monroe* (1969) einleiten. Er beschreibt hier die New Yorker Filmaufnahmen zu dem Film *The Seven Year Itch* (1955, Regie: Billy Wilder); es handelt sich um eine v.a. durch Fotos bekannt und berühmt gewordene Szene, in der Marilyn Monroe zu nächtlicher Stunde über einem U-Bahn-Schacht steht, während der Luftzug einer darunter entlangfahrenden U-Bahn ihren Rock weit über ihre Knie flattern lässt. Fred Lawrence Guiles leitet die Beschreibung der Dreharbeiten mit folgenden Worten ein: „Around midnight, Marilyn was driven by limousine to the Trans-Lux Theatre at 52nd Street and Lexington Avenue. [...] Her costume for the scene was to become one of the memorable ones, a backless white dress with a pleated flounce skirt, white shoes, and white panties, which would be plainly visible in one of the shots.“⁴ Die Dreharbeiten beschreibt er im Folgenden mit den Worten:

Nearly a thousand New Yorkers had somehow heard about the location and were lined up behind a barricade at the corner. [...]

DiMaggio kept out of the way of the actors and of the film crew, but at some distance from the crowd. His expression was grim, unsmiling, his hands thrust deeply into his trouser pockets. Marilyn turned her head once to catch a glimpse of him and appeared disconcerted for a fleeting moment. Then she moved over to the grating and allowed the upward thrust of air to toss her flounced skirt well above her knees. [...] DiMaggio appeared to turn to stone. While Marilyn rehearsed the scene with Tom Ewell [her film partner, F.G.], DiMaggio retreated to the other end of the block. He didn't see the newspapermen who had been observing him until he had stepped around the studio barricade to head west toward Toots Shor's. 'What do you think of Marilyn having to show more of herself than she's shown before, Joe?' one of them asked. DiMaggio had no time to put a face on his anger before those men. He shook his head and walked away. Some of the newsmen realized they were uninvited witnesses to a profoundly private moment and declined to print what they had read in his face.⁵

Mehrere Aspekte der nachfolgenden Diskussion sind hier bereits angedeutet: der Blickwechsel Monroe-DiMaggio, die Darstellung von Marilyn Monroe und Joe DiMaggio sowie DiMaggios Reaktion auf die Fragen der Reporter. Obwohl es sich um die Schilderung der Dreharbeiten handelt, legt der Autor besonderes Augenmerk auf die Beziehung der Ehepartner; des Weiteren übernimmt er die Perspektive von Monroes damaligen Ehemann. Das Abseitsstehen von DiMaggio entspricht hier ver-

⁴ Fred Lawrence Guiles, *Norma Jean. The Life of Marilyn Monroe* (New York: Bantam Books, 1970), 188.

⁵ Ebd., 188 f.

meintlich der Position eines objektiven Beobachters, der weder Teil der Filmcrew (zu der Monroe gehört) noch Teil der erregt-begeisterten Menschenmenge ist. Zwar ist sein Blick (d.h. seine Wahrnehmung) begrenzt, doch suggeriert die Beschreibung von DiMaggios räumlicher Position eine Nicht-Involviertheit in das Geschehen. Da ein Großteil der Szene aus seiner Perspektive beschrieben wird, nimmt Monroes damaliger Ehemann gleichsam eine Stellvertreterfunktion für den Erzähler ein. Letzterer steht, metaphorisch gesprochen, ebenfalls mit seinen Händen in den Hosentaschen am Rand des Geschehens. Er beobachtet die Aufnahmen und Marilyn Monroes Verhalten somit wie von außen und berichtet darüber sowie über die Reaktion der Menschen auf Monroe aus dieser Position heraus. Es handelt sich um einen auktorialen Erzähler. Da er die Perspektive des einzigen Außenstehenden (d.h. DiMaggios) übernimmt, macht er sich auch dessen Urteil über das Geschehen und das Verhalten der Schauspielerin (bzw. ihre „indigent exposure“) zu eigen. Die räumliche Anordnung während der Dreharbeiten, besonders DiMaggios Position, impliziert dabei eine gewisse Objektivität dem Geschehen gegenüber und infolge dessen auch hinsichtlich der Schilderung.

Noch auffallender und bedeutsamer ist Guiles' Wortwahl bei der Beschreibung sowohl von Marilyn Monroe als auch von Joe DiMaggio. Marilyn Monroe wird durch verschiedene Bezeichnungen und Einschätzungen als nicht fassbar geschildert: der „glimpse“ auf ihren Ehemann ist nur ein kurzer, flüchtiger Blick. Ebenso erscheint sie für einen „fleeting moment“ verunsichert, bevor sie sich über den Luftzug des U-Bahn-Schachts stellt, wo ihr „flounced skirt“ um ihre Beine flattert. Sie ist somit nicht greifbar, sondern entzieht sich immer wieder – auch und gerade dem *dingfest*-machenden Blick der um sie Stehenden. Hier muss auch die Farbe ihrer Kleidung, die durchgehend weiß ist, mit beachtet werden. Weiß wurde und wird in der Literatur oft mit irrealen, ephemeren Gestalten evoziert (ua. die engelsgleichen, nicht von dieser Welt scheinenden Figuren der romantischen Literatur). DiMaggio dagegen kann als „solid rock“ bezeichnet werden: „His expression was grim, unsmiling, his hands thrust deeply into his trouser pockets.“ Doch nicht nur seine Körperhaltung, sondern auch seine Reaktion auf das Geschehen um ihn herum entspricht dieser Einschätzung, wie der Satz „DiMaggio appeared to turn to stone“ deutlich macht. Beide stehen sich somit in ihrem Verhalten und ihrer Reaktion diametral gegenüber.

Im weiteren Verlauf der Dreharbeiten wurde eines der berühmtesten Fotos von Marilyn Monroe gemacht. Dieses Foto wird späterhin ihren ikonografischen Status wesentlich bedingen. Ich werde an anderer Stelle auf dieses Foto zurückkommen.

2 Der Körper im Blick

Ich leite dieses Kapitel mit einigen Gedanken zu Norman Mailers und Gloria Steinems Biografien ein, da bei beiden etliche Fotografien von Marilyn Monroe abgebildet werden. Die Bedeutung, die die Biografen den Fotos zuerkennen, verweist bereits auf Monroes ikonografischen Status. Daran schließt sich eine etwas umfangreichere theoretische Erörterung zum Blick an. Marilyn Monroe steht als Celebrity v.a. mit ihrem Körper im Blick der Öffentlichkeit. Da also der Körper in den Berichten über Marilyn Monroe immer eine wichtige Rolle spielt, erachte ich es für angebracht, einige allgemeine Überlegungen zur Bedeutung des Körpers für das Individuum und seine Identität, aber auch für das Miteinander der Menschen darzulegen. Das Kapitel zum Blick wird durch einige Gedanken zu Monroes Status als blondes Pinup komplimentiert und abgerundet.

In Antizipation des nachfolgenden Kapitels zur Biografieschreibung gehe ich abschließend kurz auf die Verbindung von Blick/Bild und Schrift ein. Bereits an dieser Stelle möchte ich erwähnen, dass sowohl dem Bild als auch der Schrift eine fixierende und reduzierende Komponente zugeschrieben wird. Das Vielschichtige und Vielfältige natürlicher Phänomene wird diesem Denken zufolge entweder auf seine Oberflächlichkeit reduziert (die eindimensionale Abbildung im Bild) oder ihm wird durch die Schrift eine eindeutige Bedeutung zugeschrieben. Beiden (Bild und Schrift) ist demnach eine gewisse Stasis eigen.

2.1 Norman Mailers und Gloria Steinems Foto-Biografien

Der amerikanische Fotograf Bert Stern, der im Sommer 1962 die unter dem Titel „Marilyn's Last Sitting“ bekannt gewordenen Fotos von Marilyn Monroe machte, schreibt über seine Beziehung zur Kamera und sein Verständnis über das Fotografieren: „Lieben und Photographieren waren für mich immer eng miteinander verknüpft gewesen, soweit es um Frauen ging. Nicht, daß ich die Frauen, die ich photographierte, geliebt hätte – aber wenn ich eine Frau beehrte, dann war die Photographie eine sehr spezielle Art, sie zu bekommen.“⁶ Der Gedankenassoziation von Fotografieren und Lieben bzw. Begehren, die Stern offen anspricht, werden wir in Joyce Carol Oates' Roman auf ähnlicher Weise begegnen, wenn sie verschiedene Fotosessions von Marilyn Monroe schildert. Eine andere Assoziation zur Kamera ist das Gewehr, d.h. ein gewalttätiger Aspekt. Sowohl die Fotokamera als auch das Gewehr wird geladen, mit beiden visiert man das Ziel/Objekt an und schießt – entweder ein Foto oder auf etwas bzw. jemanden; beide geben dadurch dem Besitzer ein

⁶ Bert Stern, *Marilyn's Last Sitting* (München: Schirmer/Mosel, 1982). 17.

Gefühl von Macht und Kontrolle. Letzteres klingt in Sterns Zitat mit an, wenn er davon spricht, die von ihm fotografierte Frau zu bekommen, d.h. sie sich mit Hilfe der Kamera und durch das Fotografieren anzueignen.

Die Kamera ist ebenso wie die Waffe ein Symbol für den Phallus und bezeichnet dadurch eine ungleiche Beziehung zwischen Mann (aktiv, Subjekt der Handlung) und Frau (passiv, Objekt): „Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun ...; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann. Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord ...“ schreibt Susan Sontag in ihrem Essayband *Über Fotografie*⁷.

Dem von Bert Stern beschriebenen Akt des Fotografierens bzw. Fotografiert-Werdens mitsamt der impliziten Geschlechterdifferenz (der männliche Fotograf vs. das weibliche Fotomodell) entspricht der aktive männliche Betrachter, der eine als passiv imaginierte Frau auf einem Ölgemälde des 17. Jahrhunderts oder in einem Film des 20. Jahrhunderts betrachtet. Der englische Kunsthistoriker John Berger⁸ beschreibt ersteres – die Darstellung von Frauen auf Ölgemälden seit dem 15. Jahrhundert; die amerikanische Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey⁹ widmet sich letzterem – der Bedeutung des *male gaze* im klassischen amerikanischen Hollywoodfilm. Marilyn Monroe war zeit ihres Lebens sowohl Modell für verschiedene Fotografen als auch Hauptdarstellerin in zahlreichen Hollywoodfilmen. Mehr als lediglich Fotomodell, kann und muss sie jedoch auch als Pinup definiert werden – wobei damit nicht nur einige ihrer Fotos bezeichnet werden sollen, sondern Marilyn Monroes Auftreten in der Öffentlichkeit allgemein, d.h. ihre spezifische Form der Selbstdarstellung: „Pin-ups remained a constant and vital aspect of her image ... and the pin-up style also indelibly marked other aspects, such as public appearances and promotion for films.“¹⁰ Der Argumentation von Berger und Mulvey folgend, könnte über Marilyn Monroe an dieser Stelle Folgendes gesagt werden: Sie war den Blicken der (männlichen) Betrachter passiv ausgesetzt. Dieser ihr zugewiesenen bzw. von ihr eingenommenen Rolle werde ich auf den nächsten Seiten nachgehen, in denen ich die Fotos, die sowohl Mailer als auch Steinem in ihre jeweilige Biografie mit aufnehmen, näher betrachte. Beide Autoren schreiben ihre Biografien in Verbindung mit bzw. als Ergänzung zu verschiedenen Fotos der Schauspielerin. Da die Fotos jedoch nicht als zweitrangig zum Text gedacht sind, sondern von den Autoren als eigenständig und sowohl für sich als auch für den Text wesentlich betrachtet werden, spreche ich von Foto-Biografien.

⁷ Susan Sontag, *Über Fotografie* (Frankfurt am Main: Fischer, 2006), 20.

⁸ John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin, o.J.).

⁹ Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ In: Dies., *Visual and Other Pleasures* (London: Macmillan, 1989), 14-26.

¹⁰ Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society* (London: Macmillan, 1987), 20.

In Mailers Biografie *Marilyn*¹¹ finden sich Abbildungen unterschiedlicher Fotografen (u.a. von André de Dienes, Milton Greene, Bert Stern), die für eine von Lawrence Schiller kuratierte Ausstellung mit dem Titel „Marilyn Monroe – The Legend and the Truth“ zusammengefasst wurden. Lawrence Schiller ist selbst Fotograf und machte im Jahr 1962 Aufnahmen von Monroe, von denen ebenfalls eine kleine Auswahl in der vorliegenden Biografie mit abgebildet ist. An den genannten Fotografen wird bereits ersichtlich, dass es sich um Fotos aus Monroes gesamter Karriere handelt, beginnend mit ihrer Zeit als Modell und Starlet (André de Dienes), über ihre Jahre als Hollywoodstar (Milton Greene), bis kurz vor ihrem Tod (Bert Stern, Lawrence Schiller). Mailers Anmerkungen über die Schauspielerin waren ursprünglich als Begleittext zu der Ausstellung von Schiller konzipiert; da sie jedoch weit über die ursprünglich angedachte Länge hinauswuchsen und in Form einer Biografie chronologisch strukturiert waren, wurde der Text gemeinsam mit einigen der Fotos 1972 als eigenständige Biografie veröffentlicht. Mailer stellt seinem Text eine ‘Note on the Photographs’ voran, in der er die Entstehung der Biografie in Verbindung mit den Fotos kommentiert. Er schreibt:

While on many a page a portrait has been placed to illumine some remarks on the accompanying page, others will contrast in time or in mood. For Marilyn, so soon as one attempts to classify her too neatly, goes to phosphorescence and dust. [...] Let us leave it that we have two chronologies here, one in photography, another in words. (Mailer, o.S.)

Der Großteil der Fotos entspricht professionellen Star-Fotos, die entweder als Standfotos aus Monroes Filmen bzw. als Promotionsfotos für diese oder öffentliche Auftritte entstanden, einige andere gingen aus längeren Fotosessions mit Milton Greene (1956), Bert Stern und anderen Fotografen hervor. Daneben finden sich vereinzelt semi-/private Fotos, so gibt es beispielsweise solche, die Monroe in einem privaten Umfeld oder mit Freunden zeigen (vgl. Mailer, 151 und 214) sowie einige wenige von George Barris, der Marilyn Monroe im Sommer 1962 in ihrer Wohnung in Hollywood bzw. am Strand von Santa Monica fotografierte. Auf Grund der Auswahl wird dem Leser vor allem der Star Marilyn Monroe gezeigt bzw. wird ihre Entwicklung vom Fotomodell und Starlet zum Star anhand der Fotos nachgezeichnet. Wird auf manchen ersichtlich, dass die Aufnahmen professioneller Art sind, d.h. dass Monroe vor der Kamera posiert und sich bewusst inszeniert (vgl. Mailer, 40, 67, 88), so suggerieren andere wiederum, dass es sich um Schnappschüsse handeln könnte (vgl. Mailer, 93 und 212). Immer jedoch geht es auf den Fotos um Monroes Starkörper, der, in unterschiedlicher Weise (halb) bekleidet oder enthüllt, im Mittelpunkt der Aufnahmen steht.

¹¹ Norman Mailer, *Marilyn* (New York: Grosset and Dunlap, 1973).

Ich möchte eines der Fotos etwas näher betrachten. Der englische Medienwissenschaftler Richard Dyer zeigt anhand dieses Fotos auf, warum Monroe häufig mit dem Prädikat 'natürlich' versehen werden konnte (Abb. 1). Nachdem Dyer eingeräumt hat, dass im Nachhinein nicht eindeutig festzustellen ist, wer für Monroes Pose einschließlich Frisur und Kleidung auf diesem Foto verantwortlich ist (ob Fotograf, Studio-Stylisten oder Monroe selbst), schreibt er:

what is striking about the photo is the contrast between the very obviously contrived poses of the other players, though each a very recognisable female stereotype of the period, and the apparently artless look of Monroe that makes the others seem constructed but her seem just natural.¹²

Er verweist auf ihren direkten Blick in die Kamera (die anderen Schauspielerinnen blicken in verschiedene Richtungen, jedoch nicht direkt auf den Fotografen bzw. imaginären Betrachter), auf Monroes natürlich fallende Haare sowie auf ihre relativ ungezwungene Sitzposition und Haltung der Hände. In der von Dyer anhand dieses Fotos angedeuteten Spannung zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit bewegen sich viele weitere Fotos von Monroe sowie die Person selbst. Diese Spannung oder auch Oszillation macht einen Großteil der Faszination von Marilyn Monroe aus. Besonders die semiprivaten Fotos vermitteln zwei entgegengesetzte Eindrücke: Einerseits suggerieren sie Spontaneität, Natürlichkeit und Ungezwungenheit, andererseits jedoch verdeutlicht auch hier Monroes offener, (meist) direkter Blick in die Kamera, dass sie sich des Fotografiert-Werdens durchaus bewusst ist und daher für den Fotografen bzw. den Betrachter posiert und sich inszeniert. Somit kann gefragt werden, ob es sich lediglich um eine Inszenierung von Natürlichkeit, Spontaneität und Privatheit handelt.

¹² Dyer 1987, 35.



Abb. 1: Marilyn Monroe und andere Schauspielerinnen der Twentieth Century Fox, 1950
Foto: Philippe Halsman

Gloria Steinem bildet in ihrer Biografie¹³ größtenteils Fotos von George Barris ab. Eine Ausnahme ist das mit „Norma Jeane“ titulierte 3. Kapitel, in welchem die Fotos Monroes Leben und Karriere von der unbekanntenen Norma Jean Baker bis zur Ehe mit Arthur Miller nachzeichnen. In diesem Kapitel finden sich sowohl Kindheitsbilder als auch erste professionelle Aufnahmen des Fotomodells und Starlets. Barris machte die Fotos im Juni und Juli 1962 und führte dabei auch ein längeres, nie in voller Gänze veröffentlichtes Interview mit der Schauspielerin. Sowohl eine Auswahl der Fotos als auch einzelne Ausschnitte des Textes wurden in den nachfolgenden Jahren in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften abgedruckt. Am Anfang von Steinems Biografie wird das Interview von Barris mit Monroe in Auszügen wiedergegeben (wobei Monroes Aussagen als ein zusammenhängender, fast unkommentierter Text abgedruckt wird). Ähnlich wie Mailer schreibt Gloria Steinem in der Einleitung von ihrer Rolle als 'Texterin' in Bezug auf die Fotos: „Because this was the first time I had ever written a text to accompany photographs, I had one extra writerly hope. I wanted to find a way to give words some of the nonlinear pleasure that images have always had. After all, each photograph is complete and enjoyable in itself.“ (Steinem, 1). Im Folgenden führt sie aus, dass sie, von dieser besonderen Eigenschaft der Fotos inspiriert, einen Text zu schreiben beabsichtigte, der sowohl in seinen Einzelteilen (d.h. in den einzelnen Kapiteln) als auch in seiner Gesamtheit ein je Ganzes ergebe: „hopefully, you will find a microcosm of Marilyn's life in any one essay, and major themes will be repeated from different viewpoints in several essays, so that a factual and emotional holograph of a real person will begin to emerge“ (Steinem, 2). Ebenso wie die Fotos ein anderes Licht auf Monroe werfen, da sie möglicherweise eine neue Perspektive eröffnen, hofft Steinem auch durch den Text selbst und die durch die einzelnen Kapitel angestrebten unterschiedlichen Blickwinkel, Monroes Vielschichtigkeit und ihre teilweise zu beobachtende Widersprüchlichkeit adäquat zu beschreiben. Gerade letzteres ist auch ein von Norman Mailer häufig erwähnter Wesenszug von Marilyn Monroe. Er spricht diese Widersprüche offen an und belässt sie in der ihnen eigenen latenten Spannung.

Steinems Ansatz ist dabei ein explizit feministischer und in diesem Zusammenhang als Gegenrede zu Mailers Text konzipiert. Auf Grund der freiwilligen Begrenzung auf George Barris werden fast ausschließlich Fotos des bereits berühmten und sich seiner Rolle bewussten Stars Marilyn Monroe abgebildet. Bezeichnend ist, dass die wenigen anderen Fotos, die Monroe als Kind, Jugendliche und Starlet zeigen, nur die einleitenden Sätze aus Barris' Interview mit Monroe begleiten (vgl. Steinem, 24-62).

Im Gegensatz zu Norman Mailer hat Gloria Steinem auch ein Foto von Monroes Schlafzimmer in die Biografie mit aufgenommen, welches sie mit folgender

¹³ Gloria Steinem, *Marilyn. Norma Jeane* (London: Victor Gallancz Ltd, 1987).

Bildunterschrift versieht: „This bedroom was the one room of her house Barris didn't see, and the room where she died on the night of August 4, 1962.“ (Steinem, 60). Auf Grund der Bildunterschrift und des direkten Verweises auf Monroes Todesnacht sowie durch die Komposition des Fotos (es wirkt eher unprofessionell) wird dem Leser der Eindruck vermittelt, dass es das Schlafzimmer am Tag nach Monroes Tod zeigt. Diese Vermutung wird jedoch weder bestätigt noch negiert. Das leere Schlafzimmer mit dem ungemachten Bett steht stellvertretend für die tote Schauspielerin, von der kein Foto abgebildet wird. Gleichzeitig markiert dieses Foto bzw. das Schlafzimmer die Leerstelle, die Marilyn Monroes Tod hinterlassen hat.

Ich erachte die zeitliche Einordnung der Fotos in Monroes Leben bzw. Karriere hinsichtlich des Aufbaus der vorliegenden Biografien für relevant; bei Mailer beispielsweise werden durchgehend Fotos aus ihrer Zeit als Modell, Starlet und Star abgebildet. Wie bereits oben gesagt, wird dem Betrachter beim Großteil der Fotos bewusst, dass hier die öffentliche Person Marilyn Monroe zu sehen ist, die teilweise hinter ihrer Rolle als Modell oder Schauspielerin verschwindet. Barris' Fotos hingegen suggerieren die Privatperson abzubilden; sie entstanden v.a. in Monroes Haus in Hollywood und am Strand von Santa Monica. Marilyn Monroe posiert auf diesen in locker-legerer Haltung, z.B. auf ihrer Couch liegend beim Rollenstudium oder mit einem Glas Champagner in der Hand (Steinem, 72 f. und 170 f.). Somit handelt es sich bei ihnen nicht um Star-Fotos im eigentlichen Sinn, d.h. um Hochglanz- und Glamourfotos zu Promotionszwecken, die ganz bewusst ausschließlich die öffentliche Person abbilden. Vielmehr wird auf einem Foto der Prozess ihrer 'Verwandlung' von der Privatperson zum Star angedeutet. Auf diesem sind neben Marilyn Monroe auch Agnes Flanagan und Whitey Snyder zu sehen, Monroes Friseurin und ihr Stylist, die ihr Äußeres (Haare, Gesicht) dem Image und der Rolle 'Marilyn Monroe' entsprechend verändern (vgl. Steinem, 86). Sowohl Fotos als auch Titel der Biografie von Gloria Steinem gehen dementsprechend mit der Intention der Autorin konform, die private Person (im Untertitel mit ihrem Mädchennamen als Norma Jean bezeichnet) in den Fokus der Aufmerksamkeit zu stellen. Jedoch darf der Eindruck dieser Fotos nicht täuschen, denn sowohl aus den Fotos als auch aus Monroes Körperhaltung und Position zur Kamera bzw. zum imaginären Betrachter wird deutlich, dass es sich auch hier um eine Inszenierung handelt, man könnte dabei von einer Inszenierung des Informellen sprechen. Mehr als einmal blickt sie direkt in die Kamera und posiert für diese (vgl. Steinem, 136 und 140). Die private Person ist somit auch immer öffentliche, ihr realer Körper gleichfalls nicht zu trennen von dem künstlichen Star-Körper. Ich habe in diesem ersten Kapitel bisher drei für die weitere Diskussion wesentliche Punkte erwähnt: Monroes Rolle als Fotomodell (bzw. Pinup) und Filmstar, ihre Oszillation zwischen natürlich und künstlich und, damit eng verbunden, ihre Formen der Selbstdarstellung bzw. Selbstinszenierung. Im weiteren Verlauf der Arbeit werde

ich auf diese drei Punkte immer wieder zurückkommen und sie ausführlicher erklären.

2.2 Theorie zum Sehen bzw. zum Blick

In diesem Unterkapitel, das allgemeine Überlegungen zum Blick aufgreift, behandle ich drei Punkte: die Verbindung von Blick und Selbstdarstellung (was außerdem die Frage nach der Beziehung zwischen Identität und Selbstdarstellung aufwirft), die Frage nach der Macht des Blicks im Sinne eines Gesehen- und Anerkannt-Werdens und die durch den Blick konstruierte Geschlechterordnung. Ich erläutere dafür zuerst einige theoretische Grundlagen des Themas, um der nachfolgenden Diskussion zum Spezifikum Marilyn Monroe eine Basis zu bereiten. Zum besseren Verständnis möchte ich erwähnen, dass die historischen und gesellschaftlichen Veränderungen mit Beginn der Neuzeit wesentliche Auswirkungen auf das Sehen hatten. Sie führten u.a. dazu, dass bereits während der Renaissance dem Sehsinn eine zentrale Stellung zukam und dass am Ende des 20. Jahrhunderts der Körper vollends in den Mittelpunkt des Blicks und damit der Aufmerksamkeit gerückt ist. Parallel dazu formierte sich ein Diskurs, der eine Trennung in den nach außen sichtbaren Körper und die im Inneren vermutete authentische Person (sprich wahre Identität) propagierte.

Die bereits gemachten und noch folgenden Bemerkungen sind gerade mit Blick auf Marilyn Monroes Rolle als Filmstar und Celebrity von Relevanz, lebt und agiert doch ein Filmstar und/oder Celebrity für die und in der Öffentlichkeit. Ihrer äußeren Erscheinung, ihrem Körper und ihrem Auftreten kommt besondere Aufmerksamkeit zu. Leo Braudy spricht davon, dass berühmte Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts permanent *onstage* sind, d.h. im Auge der Öffentlichkeit stehen.¹⁴ Dem Äußeren, der Oberfläche, wird jedoch zunehmend mit Argwohn begegnet – weiß doch der Einzelne um die Möglichkeiten der Täuschung, Maskierung und Inszenierung. Das für jeden Sichtbare ruft dadurch Furcht hervor, es wird nicht mehr unhinterfragt als wahr oder authentisch angesehen, sondern es wird die Frage nach dem Dahinter (oder, alternativ, dem Innen) gestellt.

Der Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit ist durch einen grundlegenden gesellschaftlichen Wandel geprägt, der entscheidenden Einfluss sowohl auf das Sehen als auch auf die Körperwahrnehmung des Einzelnen hatte: „Die Gesellschaft war im ‘Übergang’. So waren es auch die Manierenschriften. Man spürt schon am Ton, *an der Art des Sehens*, daß bei aller Verbundenheit mit dem Mittelalter doch etwas Neues im Werden ist“, schreibt Norbert Elias in seinem erstmals 1936 publizierten Werk *Über*

¹⁴ Leo Braudy, *The Frenzy of Renown. Fame and Its History* (New York: Vintage Books, 1997), 549.

den Prozess der Zivilisation.¹⁵ Was passierte in dieser Zeitspanne vom 14. zum 16. Jahrhundert, dessen Auswirkungen bis in unsere heutige Zeit hinein wirken? Der kollektive Mensch des Mittelalters mit seinem durch Stand und soziale Rolle fest zugeschriebenen Platz in der Gemeinschaft nimmt sich seit der Renaissance als eigenständiges Individuum, getrennt vom anderen und von der Gruppe, wahr.¹⁶ Wo vorher der Einzelne immer Teil eines Ganzen war, kommt es zur Individuation, in deren Folge der Körper als wichtigstes Zeichen der Distinktion diente. Des Weiteren führen Standesschranken und Benimmregeln der höfischen und später bürgerlichen Gesellschaft, das enge Miteinanderleben der Menschen und der wirtschaftliche Warenverkehr zu einer stärkeren Abhängigkeit voneinander und zu einer zunehmenden gegenseitigen sozialen (Blick-)Kontrolle.

Eine Eigenheit des Sehens kommt den sich im Wandel befindlichen Gesellschaftsformen mit der stärkeren Kontrolle untereinander bei gleichzeitiger Abgrenzung voneinander entgegen: Im Gegensatz zu den anderen Sinnen ermöglicht der Blick sowohl Distanz zur Umwelt aufzubauen als auch sich die Umwelt mittels des Auges anzueignen. Beispielsweise kann statt des taktilen Berührens eines Körpers dieser durch den Blick, also rein visuell, 'berührt' und erkundet werden, d.h. eine körperlich-taktile Annäherung kann verhindert und durch den Blick aus der Distanz ersetzt werden.¹⁷ Dass die Annäherung auch in negativen Konnotationen gedacht werden kann, zeigen Vorstellungen über den 'bösen Blick'¹⁸.

Zwei der bis hierher erläuterten Entwicklungen, nämlich die Individuation des Menschen samt seines gesteigerten Körperbewusstseins und die zentrale Stellung des Sehens führen dazu, dass das öffentliche Verhalten und die äußere Erscheinung des zunehmend auf sich selbst angewiesenen Einzelnen an Bedeutung gewinnen. Ist seine Stellung nicht mehr durch die Standes- oder Gruppenzugehörigkeit abgesichert, ist er nicht mehr in einen weltlichen oder kirchlichen Ordnungsapparat eingebettet bzw. Teil einer größeren Gruppe, so greift der Einzelne fortan verstärkt auf

¹⁵ Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005), 183 (Hervorhebung F.G.).

¹⁶ Vgl. Elias 2005, Carolyn Merchant, *Der Tod der Natur: Ökologie, Frauen und neuzeitliche Naturwissenschaft* (München: Beck, 1987) und Chris Schilling, *The Body and Social Theory* (London: Sage Publications, 1993).

¹⁷ Kleinspehn schreibt dazu: „Vor dem Hintergrund der als bedrohlich erlebten Verführungsmacht der Frau käme hier der Wunsch zum Ausdruck, die angstmachende und zugleich begehrte Frau mit den Blicken aus der Distanz zu erobern.“ Kleinspehn 1989, 112 (Hervorhebung F.G.).

¹⁸ Solche Vorstellungen existierten bereits in der Antike und basieren auf der Annahme, der menschliche Blick sende Strahlen o.ä. aus, die in den Körper des Angeblickten eindringen und diesen markieren oder verletzen. In dieser Vorstellung blitzt bereits der sich später verfestigende Gedanke auf, dass der Blick als Mittel der Aneignung (und somit in gewissem Sinn der Annäherung) dienen kann. Vgl. Thomas Hauschild, *Der böse Blick: ideengeschichtliche und sozialpsychologische Untersuchungen* (Berlin: Mensch und Leben, Verlags- und Vertriebes-GmbH, 1982).

Mittel der Repräsentation und Selbstdarstellung zur Sichtbarmachung sowohl seiner Stellung als auch seiner Macht zurück. Es gilt, die anderen durch äußere Zeichen und ein nach außen sichtbares Verhalten zu beeindrucken und zu täuschen.

Sowohl die höfische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts als auch die sich zu dieser Zeit herausbildenden und in den folgenden Jahrhunderten dominant werdenden bürgerlichen Klassen unterziehen sich einer rigiden Selbstbeobachtung und Körperbeherrschung. Das bedeutet, dass die Affekte und Triebe sowie der Körper insgesamt kontrolliert und Gefühle vor den Blicken der anderen verborgen werden.¹⁹

Im Zuge dieser Affekt- und Triebkontrolle kommt es außerdem zu einer allmählichen Differenzierung von öffentlichem und privatem Raum. Was bereits mit der frühen Neuzeit begann, wird sich (wie viele der hier betrachteten Tendenzen) immer stärker durchsetzen und zementieren. Um der Beobachtung zu entgehen, zieht sich der Mensch in den privaten Raum zurück.²⁰ Der Inszenierung nach außen und dem Bedürfnis nach öffentlicher Anerkennung steht die Flucht nach innen (zur Familie), der Rückzug ins Intime gegenüber.²¹ Diese Trennung fördert den Gedanken, dass der öffentliche Raum als Ort der Darstellung diene, der private Bereich jedoch bar jeder Inszenierung sei. Im bürgerlichen Diskurs werden diese beiden Sphären außerdem mit geschlechtlichen Attributen versehen: der öffentliche Raum wird als Aktionsraum des Mannes definiert, die Frau hingegen wird mit dem privaten Raum assoziiert.²² Dass sowohl die Selbstbeobachtung und Affektkontrolle als auch die Trennung in öffentlichen und privaten Raum im 20. Jahrhundert noch aktuell ist, zeigt ein Beispiel aus Guiles' Monroe-Biografie, in dem es um das Verhalten von Joe DiMaggio während der New Yorker Dreharbeiten zu *The Seven Year Itch* geht: „DiMaggio had no time to put a face on his anger before those men. [...] Some of the newsmen realized they were uninvited witnesses to a profoundly private moment“²³ Mit diesen Sätzen deutet der Erzähler an, dass Joe DiMaggio seine wahren Emotionen für diesen kurzen Moment *nicht* hinter seiner öffentlichen Maske verbergen konnte, d.h. er verlor seine Selbstkontrolle und damit auch die Möglichkeit der Selbstdarstellung.

¹⁹ Denn „the manners and dispositions which *separated* individuals would increasingly be taken as markers of their value and self-identity.“ Shilling 1993, 156 (Hervorhebung i. O.).

²⁰ Leo Braudy macht darauf aufmerksam, dass im 17. Jahrhundert „‘private’ meant deprived, specifically deprived of public life and identity. A private person in the seventeenth century thus meant a person without rank. [...] Only very gradually did ‘private’ take on the meanings of secretive and unsociable.“ Erst im 18. Jahrhundert hatte sich die Bedeutung des Wortes gewandelt und bezeugte nun Intimität und Individualität. Braudy 1997, 613.

²¹ Richard Sennett spricht diesbezüglich von der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts als der „intimen Gesellschaft“. Sennett in Kleinspehn 1989, 236.

²² Vgl. Mary Macdonald, *Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media* (London: Arnold, 1995), 48. Macdonald erwähnt, dass diese Aufspaltung allein dem bürgerlichen Diskurs eigen ist, eine Arbeiterfrau hingegen musste sich in beiden Sphären bewegen.

²³ Guiles 1970, 189.

Der Mensch wird zum Selbstdarsteller, er setzt seinen Körper bewusst und in Abgrenzung zu seinen Mitmenschen ein und verändert diesen oder sein Verhalten, um damit Anerkennung zu erzielen. Damit kommt es jedoch zur Angst vor der Täuschung durch den anderen bzw. zur Unsicherheit über das 'richtige' Sehen. Indem der Mensch um die Selbstdarstellung weiß, kennt er auch die Möglichkeiten der Täuschung und der daraus resultierenden Beeinflussung der Wahrnehmung. Diese Gefahr des Getäuscht-Werdens sowie die diesbezüglichen Konsequenzen sollen durch das genauere Sehen und die Kontrolle des Blicks, wie beispielsweise das sezierende Sehen des Naturwissenschaftlers (d.h. das Durch-Schauen des betrachteten Objekts), gebannt werden.

Die hier erwähnte Unsicherheit führt dazu, dass zwischen einem sichtbaren Äußeren, d.h. der Oberfläche, und einem Dahinterliegenden, dem Kern, unterschieden wird. Dabei wird das Außen oft mit Schein assoziiert, der Kern hingegen mit dem wahren oder authentischen Sein. Diese grundlegende Aufspaltung in Schein und Sein, in Außen und Innen, findet sich über die folgenden Jahrhunderte bis in unsere heutige Zeit hinein als ständig diskutiertes Thema wieder. Sie hat sich auch und besonders auf das Individuum und dessen Körper konzentriert. So bildet sie u.a. die Grundlage für die heute kontrovers geführte Diskussion über Celebrities und Schönheitsoperationen und führt zu der Frage: Verbirgt oder birgt der Mensch seinen *wahren* Kern *hinter* einem äußeren Erscheinungsbild?²⁴

Kleinspehn verweist darauf, dass die Auffassung vom Menschen als zweigeteiltem Wesen in Innen und Außen bereits in der Antike thematisiert wurde und in der Renaissance neu an Bedeutung gewann: „[Der Mensch] ist sichtbar und zugleich unsichtbar, er hat ein sichtbares Äußeres und ein unsichtbares Innenleben.“²⁵ Da das sichtbare Äußere jedoch immer mehr dem Diktat der Affektkontrolle und Selbstdarstellung unterworfen zu sein scheint, wird die Wahrheit des Individuums in seinem Inneren, d.h. dem nicht-sichtbaren Bereich, vermutet. Der Körper nimmt dabei eine ambivalente Stellung ein: so bietet er die Möglichkeit dank gewisser Veränderungen (durch Dekoration, Bekleidung, Schmuck etc.) den Blick des anderen zu lenken und dadurch den anderen unter Umständen zu täuschen. Gleichzeitig ist er jedoch auch der feste Grund, ein Behältnis gleichsam, welches das Selbst und damit auch die Identität 'beherbergt'.²⁶ Dabei macht gerade in einer Zeit, in der das Repräsentieren und Sich-selbst-Inszenieren immer wichtiger wird, dem Menschen das Unsichtbare, Verborgene und Unbekannte Angst. Alles Nichtsichtbare, also auch der vermeintlich authentische, jedoch nicht sichtbare Kern des anderen, stellt eine latente Bedrohung

²⁴ 'Verbergen' impliziert eine bewusste Täuschung; 'bergen' hingegen verweist eher auf ein Beschützen.

²⁵ Kleinspehn 1989, 26.

²⁶ Vgl. Shilling 1993, 3.

dar, die enthüllt, d.h. ihrerseits wiederum sichtbar gemacht werden muss.²⁷ Es kann also eine Ambivalenz des Blicks konstatiert werden: Ermöglicht er einerseits ein Erkennen, so ist er andererseits mit der Angst vor der Täuschung besetzt.

Es gilt, das Unsichtbare und Geheimnisvolle mittels des genauen Blicks zu ergründen und zu erforschen. Der zunehmend technizistisch-wissenschaftliche, rationale²⁸ Blick auf die Welt bzw. *hinter* die Erscheinungen der Natur dient zum einen der Entdeckung des Unbekannten und zum anderen seiner Ordnungstiftung und Beherrschung. Die durch den sezierenden Blick entdeckte Welt und bloßgelegte Natur wird partialisiert und in Bilder oder Schrift umgesetzt bzw. in Grafiken und Abbildungen geordnet. Die Abbildung wiederum ist Grundvoraussetzung für die Beherrschung und Aneignung der Welt. Somit wohnt diesem Blick gleichzeitig Macht über das Betrachtete und das als und im Bild Gebannte inne; es handelt sich um ein „objectif[ying] or reif[ying of] something that is dynamic for the purpose of taking hold of, manipulating, grasping, or comprehending ‘it.’“²⁹ Durch die Umsetzung bzw. Übersetzung eines natürlichen Phänomens in ein Bild (bzw. in Schrift) erfährt dieses gleichzeitig eine Reduktion. Das dynamische und bisweilen auch chaotische Potential des so verdinglichten und reduzierten Phänomens wird in vorgegebene Bild-Formen und (narrative) Strukturen gebannt. Doch auch hier bleibt ein ‘widerständiger’, d.h. ein nicht formalisierbarer und nicht strukturierbarer Rest.

Diese Aufspaltung in Innen und Außen sowie die Suche nach dem wahren Kern ist auch eine der Triebfedern für jegliche Biografieschreibung. Im Zusammenhang mit einer Celebrity wie Marilyn Monroe ist dieser Punkt noch bedeutsamer und wird daher in den Mittelpunkt der biografischen Auseinandersetzung gerückt: Dem äußeren Schein, ihrer teils surreal-blendenden Schönheit soll etwas anderes entgegengesetzt bzw. gegenübergestellt werden. Ihre nach außen hin sichtbare Fassade wird nunmehr als solche, als künstlich geschaffene Hülle interpretiert, hinter der es die ‘wahre’ Person zu entdecken gilt.

²⁷ „Mit der Auflösung des traditionellen Symbolsystems, das wesentlich noch an Abläufe der Natur und überlieferte Standeshierarchien gebunden war, verändern sich die Bilder selbst. In der Vorstellung der Menschen haben sie jetzt eine sichtbare *und* unsichtbare Existenz. Das Nicht-sichtbare, Unbekannte, das angst macht, gilt es zu ergründen: in der Natur wie im Menschen selbst. ...[Es geht] um die Erforschung des ‘wahren’ Kerns ...“ Kleinspehn 1989, 72.

²⁸ „... überwiegt seit Lavater in vielen Varianten der sezierenden Blick, der vorgibt, alles ‘erkennen’ zu können ...“ Ebd., 187.

²⁹ „The Counter-Memory of Postmodernism: An Interview with William V. Spanos“ by Jeffery J. Williams. In: *The Minnesota Review*. Fall 2006. In: http://www.theminnesotareview.org/journal/ns67/interview_spanos.shtml (Zugriff: 25. August 2007).

2.2.1 Blick und Identität; Identität und Selbstinszenierung

Der Mensch nimmt seine (Um-)Welt seit der Neuzeit primär über das Auge wahr. Ein beredtes Beispiel ist die Zentralperspektive in der Kunstgeschichte, sie ist „die bildnerische Umsetzung dieses von einem Zentrum, nämlich vom Zentrum der Persönlichkeit ausgehenden Blicks, der das Individuum am Nullpunkt seiner Wahrnehmung situiert und alle Erscheinungen auf es hin komponiert.“³⁰ Das bedeutet gleichzeitig, dass das sich individuierende ‘universelle Subjekt’ vorrangig zu einem betrachtenden Auge wird – in Ableitung bzw. in Analogie zu dem *allmächtigen Auge Gottes*³¹.

Umgekehrt wird der Blick des anderen für das Individuum zum Garant seiner Identität bzw. seiner Existenz. Der spanische Philosoph und Schriftsteller Baltasar Gracián y Morales³² schreibt dazu bereits im 17. Jahrhundert: „Was nicht *gesehen* wird, ist, als ob es nicht wäre.“³³ Leo Braudy wiederum zitiert eine Schriftstellerin des 20. Jahrhunderts mit den Worten: „When I’m alone, I stop believing I exist.“³⁴ Beide Aussagen weisen darauf hin, dass der Mensch nur durch das (an-)erkennende Gesehen-Werden existiert. Die Überlegung ist zum Teil eingebettet in die Dynamik von Selbst- und Fremdblick. Bezogen auf in der Öffentlichkeit stehende Persönlichkeiten bedeutet dies: Die Anerkennung, die sie durch den Applaus, ihre Fotos in den Gazetten und auf den Fernsehschirmen erhalten, wird gerade in unserer Zeit zum Prüfstein für die eigene Wirklichkeit und Identität. Somit darf die Selbstdarstellung nicht allzu einseitig bloß als Strategie der Täuschung verstanden werden, sondern auch als Möglichkeit der Affirmation eines Selbst (in der Öffentlichkeit). Häufig wird genau dieser Punkt in den Biografien und Essays über Marilyn Monroe als Antrieb für ihre Karriere genannt: Sie suche im Applaus und der öffentlichen Anerkennung ihr Ich und affirmiere damit ihre eigene Existenz. Daher schreibt beispielsweise Marjorie Rosen über Monroes Nacktfotos für den *Playboy* (1962): „[...] as if to

³⁰ Joachim Küchenhoff, „Sehen und Gesehen-Werden: Identität und Beziehung im Blick“ (Plenarvortrag 28. April 2004 bei den 54. Lindauer Psychotherapiewochen 2004), 5.

³¹ „Ewigkeit und körperloses Sehen eignen in der christlich-abendländischen Tradition aber einzig Gott, der ganz Auge ist und daher im Symbol des Auges dargestellt werden kann.“ Waltraud Fritsch-Rößler, „Vorsicht. Einleitung mit Gedichten“ In: Dies. (Hg.), *Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum* (St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2002), 9-33, hier 16.

³² 1601-1628.

³³ Zitiert in Kleinspehn 1989, 93.

³⁴ Braudy 1997, 550.

reassure herself during infrequent moments of consciousness, that she was still attractive, that her career wasn't slipping, that she was desirable – *ergo*, alive.“³⁵

Eingedenk dieser Überlegung betrachte ich kurz die Verbindung von Identität und Selbstinszenierung. Ich sagte bereits, dass die Identitätskonstruktion über den Blick auf den Körper und das (Selbst-/Fremd-)Bild funktioniert; d.h. die Identität bildet sich über den Blick auf den anderen (die Spiegelung im anderen) und durch den Blick des anderen aus, wobei es sich v.a. um eine Abgrenzung vom anderen handelt. Ebenso ist das Bild (und hierzu gehört ebenso das imaginäre oder Idealbild) von entscheidender Bedeutung zum Verständnis von Selbst und Umwelt (Realität).

Ich möchte Identität nicht als etwas statisches betrachten (also nicht als etwas, das man über den Selbst-/Fremdblick ein- und für allemal erkennen kann), sondern als etwas dynamisches. Indem ich im Zusammenhang mit Identität von Dynamik spreche, beziehe ich mich dezidiert auf die Möglichkeit der Identitätsformung, -bildung und -veränderung, wie sie u.a. im Zusammenhang mit Schönheitsoperationen immer wieder angesprochen wird. Zum Weiteren kommt dadurch die Thematik der Selbstdarstellung oder auch Selbstinszenierung in die Diskussion. Bedeutet Selbstdarstellung lediglich, dass eine feste, starre Identität präsentiert wird? Oder wird sie vielmehr, im Sinne einer performativen Handlung, inszeniert, d.h. erst vor dem und für den Blick eines anderen ausagiert und geschaffen? Legt man letztere Annahme zu Grunde, so könnte man die Selbstinszenierung auch und v.a. der Frau neu interpretieren und ihr eine neue Kraft einschreiben. Sie ist demnach nicht bloß eine expressive Handlung im Sinne einer Anzeige eines bestehenden, stabilen Selbst, sondern enthält eine performative Dimension, wie sie u.a. Judith Butler betont. Im Zusammenhang mit dem Blick kann schlussfolgernd Folgendes gesagt werden: Der Blick *bann*t das flüchtige Objekt, er macht es (ding-)fest und bringt es dadurch zum Erstarren. Die Selbstinszenierung jedoch zelebriert gerade die Flüchtigkeit und Dynamik – somit würde es sich um eine nur kurzzeitig arretierte Identität handeln, die sich jedoch immer wieder dem *bannenden* Blick entwindet und permanent verändert.

2.2.2 Der Blick und die Geschlechterordnung

Christina von Braun und Bettina Mathes zeichnen die im christlichen Denken manifeste Vorstellung nach, derentsprechend die Frau ein Abbild bzw. eine Kopie des Mannes (der wiederum Original ist bzw. Abbild Gottes) sei. Gleichzeitig zementiert dieses Denken der Ebenbildlichkeit einen Unterschied zwischen Mann und Frau: „Der christlich-theologische Diskurs über die Ebenbildlichkeit der Geschlechter, die die Frau zum Abbild des Mannes - bzw. zur 'Kopie' des 'Originals' - machte, wurde

³⁵ Marjorie Rosen, *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream* (London: Peter Owen, 1975), 275.

bestimmend für eine symbolische Geschlechterordnung, die vom Sehen geprägt war und ins säkulare Denken hineinwirkte.“³⁶

Mit Beginn der Neuzeit wird auch der Blick geschlechtsspezifisch; obwohl beide Geschlechter *aktiv* sehen, ist doch eine unterschiedliche Bedeutung mit diesem Sehen verbunden. Der Mann blickt kontrolliert auf das *Objekt* Frau. Der Frau jedoch wird zum einen der ‘böse Blick’ zugeschrieben, zum anderen (damit eng verbunden) wird ihr Blick als der einer Verführerin, die den Mann in ihren Bann schlägt und ihn quasi mittels des Blicks gefangennimmt, negativ besetzt.³⁷ Der ‘böse Blick’ wird bereits in antiken Mythen evoziert, so bei Perseus’ Kampf gegen Medusa.³⁸ Medusas Blick ist der Blick einer sinnlichen und machtvollen Frau, einer Frau, deren Blick beherrscht, „der die Männer zerstört, sie versteinert und erstarren lässt“³⁹. Nur durch den indirekten Blick über seinen Schild als Spiegel ist es Perseus möglich, Medusa zu töten und sie damit ihrer Macht zu berauben. Die später oft als Hexe dämonisierte Frau taucht im 20. Jahrhundert wieder als *Vamp* oder *Femme fatale* auf. Verbunden mit ihrem verlockenden Körper übt sie mit ihrem Blick gleichsam Verführungsmacht über den (willen- und schutzlosen) Mann aus. Die Dämonisierung der Frau bzw. ihres Blicks muss laut Kleinspehn jedoch als Selbstentschuldigung und Angstabwehr des Mannes interpretiert werden: „Es ist die Projektion der Aggressivität und gleichzeitig die Entlastung gegenüber den eigenen Triebwünschen, wofür die alles verschlingende Frau als ‘böses Naturwesen’, als ‘Verursacherin’ erscheint.“⁴⁰

Der von der Vernunft geleitete Blick des männlichen Wissenschaftlers auf die Natur setzt sich fort im aktiven Blick des Mannes auf die passive Frau. Ähnlich wie die Natur als Gesamtheit ‘toter’ Atome gedeutet wurde⁴¹, wird die Frau als passiv imaginiert. Wobei durch die Gleichsetzung von Frau und Natur einerseits der lebensspendende Aspekt (imaginiert in der Mutter) und andererseits das lebensbedrohliche, verunsichernde und angsteinflößende Element (verkörpert und bekämpft in der Hexe und Hure) betont wird. Ähnlich wie die Natur ist die Frau die Unbe- und Un-erkannte, die chaotisch, verführerisch und daher bedrohlich ist: „Durch die Gleichsetzung mit Natur, Erde und Körper wurde die Frau als *die andere* gegenüber der

³⁶ Christina von Braun und Bettina Mathes, *Verschleierte Wirklichkeit. Die Frau, der Islam und der Westen* (Berlin: Aufbau-Verlag, 2007), 122.

³⁷ Vgl. Kleinspehn 1989, 117.

³⁸ Vgl. Farideh Akashe-Böhme, „Die Erfahrung des Blickes“ In: Dies. (Hg.), *Von der Auffälligkeit des Leibes*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), 13-22, hier 16 f.

³⁹ Küchenhoff 2004, 8.

⁴⁰ Kleinspehn 1989, 110. Ähnlich wie mit der Frau als ‘unbekanntem Wesen’ verhält es sich auch mit dem Fremden. Vgl. dazu Akashe-Böhmes Diskussion zum Fremden und ihre, ebenso wie Kleinspehns, psychoanalytische Interpretation: „Die Konfrontation mit dem eigenen Fremden ist die Konfrontation mit den verdrängten Triebwünschen, die nicht als eigene erkannt werden wollen.“ Farideh Akashe-Böhme, *Frausein – Fremdsein* (Frankfurt am Main: Fischer 1993), 30.

⁴¹ Vgl. Merchant 1987, 32.

Kultur konstruiert, als Gegenstand der Neugier, den es zu erforschen galt, zu sezieren, zu erobern, zu domestizieren und notfalls zu eliminieren.“⁴² Auch hier wieder ist entscheidendes Ziel das Aufdecken der Wahrheit, welche unter einer Oberfläche vermutet wird. Dabei handelt es sich um die Wahrheit der Frau; das Wesen der Frau, ihr Geheimnis gilt es durch den sezierenden und vermeintlich objektiven Blick des männlichen Wissenschaftlers nicht bloß *auf* den, sondern *in* den Körper hinein zu entdecken.⁴³ Gleichzeitig bedeutet das Erkennen dieses Fremden (d.h. der Frau) auch immer eine Aneignung.⁴⁴ Denn das Offenlegen des vormals Nichtsichtbaren und Unbekannten sowie dessen Klassifizierung und Strukturierung geht einher mit dessen Festmachung bzw. -schreibung.

2.3 Die Strategien der Frau: Blicken, Verhüllen, Entblößen

Die Dynamik von Sehen und Gesehenwerden ist von einer Ambivalenz geprägt: dem Wunsch nach dem Gesehen- und somit (An-)Erkanntwerden steht die Gefahr der Machtausübung auf Grund einer ungleichen Blickdynamik entgegen. Diese Ungleichheit wird wiederholt in Verbindung mit der Blickbeziehung zwischen Frau und Mann genannt. Die auf Fotos abgebildete oder in Filmen präsentierte Frau wird als passiv den (fremden, anonymen) Blick Duldende beschrieben, der Mann hingegen als aktiv Betrachtender. Speziell auf Marilyn Monroe bezogen, soll gefragt werden, ob diese hier beschriebene Asymmetrie bei ihr ähnlich wirkt oder ob sie diese zu durchbrechen versteht. Wenn dem so ist, muss als nächstes untersucht werden, wie sie dies erreicht.

Ich greife einleitend Gedanken auf, die in den 1970er Jahren formuliert wurden, heute aber differenzierter betrachtet werden. In den Filmwissenschaften entwickelte sich, auf den Studien von Michel Foucault und Jacques Lacan aufbauend, eine feministische Theorie, die den Blick als Symptom einer Machtasymmetrie zwischen Mann und Frau beschreibt. Diese mit Laura Mulveys Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975) initiierte Theorie wurde unter dem Stichwort des *male gaze* bekannt. Ähnlich wie in Foucaults⁴⁵ Beispiel des Gefängnisses, in welchem der Wärter den Blick ‘hat’ und dadurch gegenüber den Häftlingen Blickmacht ausüben kann, sprechen diese frühen filmwissenschaftlichen, feministischen Studien von der Blickmacht

⁴² Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit, Ästhetik* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996), 100 (Hervorhebung i.O.).

⁴³ Vgl. die Abbildungen anonymer Kupferstiche des 18. Jahrhunderts in Kleinspehn 1989, 124. Diese Abbildungen zeigen außerdem, dass es sich um einen sexualisierten Blick handelt, erhofft der hier abgebildete Mann das Geheimnis der Frau durch den Blick in ihr Geschlecht hinein zu ergründen.

⁴⁴ Zitiert in: Akashe-Böhme 1993, 33.

⁴⁵ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003).

des Mannes im Gegensatz zur Blickohnmacht der Frau. Ähnlich argumentiert auch der Kunstwissenschaftler John Berger in seinen Studien zu Ölgemälden der europäischen Malerei.⁴⁶ Diese sind für einen männlichen Betrachter und dessen Schaulust gemalt; die abgebildete Frau soll ihm schmeicheln und seine Position bestätigen: „In the average European oil painting of the nude⁴⁷ the principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man. Everything is addressed to him.“⁴⁸ Bezeichnend ist die Kopfhaltung der Frau auf diesen Darstellungen. Sie sieht den Betrachter nicht direkt an, entweder ist ihr Blick in die Ferne gerichtet oder, wie auf einigen Venusdarstellungen ersichtlich, sie wendet ihn schamhaft ab, da sie sich ihrer Blöße und damit Verletzlichkeit bewusst ist. Die abgebildete Frau ist somit schutzlos dem anonymen Blick des Betrachters ausgesetzt, dem sie nichts entgegenzusetzen weiß.⁴⁹

Laura Mulveys Überlegungen zum Film und zur Rolle der Frau im Film lehnen sich an Bergers Ausführungen zum Gemälde an. Sie argumentiert, dass „the woman displayed [in film] has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen.“⁵⁰ Der *male gaze* spricht der Frau eine eigene Handlungsfähigkeit und damit auch einen eigenen Blick ab und macht sie zum Objekt durch und für den Blick des Mannes und seine erotischen Fantasien:

The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as sexual object is the *leitmotif* of erotic spectacle [...]⁵¹

⁴⁶ Vgl. John Bergers Ausführungen zur Verbindung von Ölgemälden und Besitz. Berger o.J., 83-112.

⁴⁷ Entsprechend Kenneth Clarks Definition besteht ein entscheidender Unterschied zwischen einer „naked woman“ und einer „nude“: „To be naked is to be deprived of our clothes ... The vague image [the nude] projects into the mind is not of a huddled and defenceless body, but of a balanced, prosperous and confident body.“ Sowie: „the nude is not the subject of art, but a form of art.“ Kenneth Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art* (London: John Murray, 1957), 1 und 3. Annette Kuhn argumentiert dagegen, dass „the transformation of the unclothed woman from being naked to being nude ... also brings about, in all forms of representation, the transformation of woman into object, the site of structures both of exchange and of looking.“ Annette Kuhn, *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality* (London: Routledge & Kegan Paul, 1985), 11.

⁴⁸ Berger o.J., 24.

⁴⁹ Vgl. von Braun/Mathes 2007, 168-70 sowie meine Diskussion zu Aphrodite/Venus im Kapitel 6.1.

⁵⁰ Mulvey 1989, 19.

⁵¹ Ebd., 19 (Hervorhebung i.O.).

Der vom Mann betrachtete weibliche Körper bestätigt durch die hier beschriebene Blickkonstellation die Macht seines Blicks. Dabei wird die weiter oben diskutierte Verbindung von Sehen/Betrachten und Wissen/Macht wirksam: die Frau ist passives Studienobjekt, ohne aber selbst jemals die Subjektposition zu erringen.

Meine Frage in Bezug auf die Diskussion zu Marilyn Monroe lautet, ob eine Frau die ihr zugeschriebene Rolle als Spektakel produktiv für sich nutzen kann, um die konstatierte Blickasymmetrie aufzuheben und zu hinterfragen. Genereller formuliert, heißt das: Macht der internalisierte männliche Blick die Frau einseitig zum verfügbaren Objekt, zum wehrlosen Opfer, zur Unterlegenen, die selbst *nicht* (zurück-)blickt? Hat sie eine Option, um dem von Berger und Mulvey beschriebenen Objekt- und Opferstatus zu entkommen? Die erste Frage greift direkt Überlegungen von Waltraud Fritsch-Rößler auf, die das ihrer Meinung nach allzu dogmatische Verständnis eines *male gaze* kritisiert.⁵² Sie schreibt, dass der Blick immer von Ambivalenzen geprägt ist. Ich diskutiere im Folgenden mit Rekurs auf Fritsch-Rößler verschiedene Strategien, mittels derer die Frau sich trotz des männlichen Blicks bzw. durch ihren eigenen Blick und ihren Körper als Subjekt konstituieren kann. Es handelt sich dabei um Strategien der Verhüllung, Entblößung und Manipulation des Körpers sowie des eigenmächtigen Blickens (bzw. Zurückblickens).

Als erstes thematisiere ich die Verhüllung. Wie mit Foucaults Beispiel des Gefängnisses erläutert, beruht die Blickmacht auch auf der Unsichtbarkeit des Blickenden, oder, wie Annette Kuhn es formuliert: „[...] the voyeur's pleasure depends on the object of this look being unable to see him: to this extent, it is a pleasure of power, and the look a controlling one.“⁵³ Diese Unsichtbarkeit kann zum Beispiel durch den Schleier der Muslima oder auch durch eine Sonnenbrille erreicht werden.⁵⁴ Die Augen werden hinter den dunklen Gläsern der Brille versteckt und dadurch vor den Blicken der anderen geschützt. Somit kann die Blickkonstellation zu Gunsten der Frau umgekehrt werden, denn ähnlich wie der Mann nimmt die Frau dadurch die Position des Beobachters ein. Demzufolge stellt diese Art der Verhüllung eine Strategie der Kommunikationsverweigerung dar: Der Blick des anderen trifft auf eine (undurchdringliche) Oberfläche, an der er unerwidert abgleitet. Anders als beim gesenkten Blick jedoch kann die angeblickte Person, die eine Sonnenbrille trägt, nicht passiv zum „Objekt der Information“⁵⁵ gemacht werden.

⁵² Fritsch-Rößler 2002, 24.

⁵³ Kuhn 1985, 28.

⁵⁴ Vgl. zu ersterem von Braun/Mathes 2007, 22. Ich möchte betonen, dass von Braun/Mathes nicht die Verschleierung propagieren, lediglich diskutieren sie Deutungsmöglichkeiten des Schleiers, die fern massenmedialer Stereotypen und Klischees verlaufen. Statt eines Ganzkörperschleiers könnte man auch einen Gesichtsschleier (*Niqab*) diskutieren.

⁵⁵ Foucault 2003, 227.

Neben dem Verhüllen des Körpers oder der Augen besteht die Möglichkeit, den fremden Blick entweder bewusst auf den eigenen Körper zu lenken oder den Körper selbst zu manipulieren. Im ersten Fall geht es darum, den Körper im vollen Bewusstsein um das Angeblickt-Werden aus- und darzustellen. Fritsch-Rößler nennt zur Veranschaulichung das Beispiel der Kurtisane:

Die entblößt auf dem Diwan liegend passivisch präsentierte, scheinbar beliebig verfügbare Kurtisane präsentiert sich gleichermaßen eigenmächtig selber, denn sie lässt – mit ihrem nackten Körper und eben dem frontalen Blick als 'Apotropaion' gegen den 'bösen' männlichen Blick – die begehrliehen Blicke der Männer und Betrachter unbeeindruckt an sich abtropfen.⁵⁶

Durch die Blick-Eigenmächtigkeit der Kurtisane entzieht sie ihren nackten Körper der (Blick-)Kontrolle und Macht des männlichen Betrachters. Diesem Beispiel möchte ich ein weiteres aus der Malerei zur Seite stellen. Sprach ich weiter oben mit Hinweis auf John Bergers Studien davon, dass auf europäischen Ölgemälden nackte Frauen als betrachtete Objekte für die Schaulust des männlichen Betrachters dargestellt wurden, so gibt es auch Ausnahmen. Eines dieser Gemälde ist Eduard Manets „Olympia“ von 1863. Es weist eine starke Ähnlichkeit mit Tizians „Venus von Urbino“ (1238) auf. Der Unterschied zwischen beiden besteht jedoch im direkten Blick auf den Betrachter des Gemäldes, den Manets Olympia sich erlaubt: „Manets *Olympia* verweigert sich mit ihrem direkten Blick diesem Versteckspiel – sie zeigt unbarmherzig die Rolle, die ihr die Männer zuweisen, und beweist damit umgekehrt die Macht, die sie über jene ausüben kann.“⁵⁷ Jedoch, und dies muss als Einschränkung hinzugefügt werden, ist sie ebenso wie die von Fritsch-Rößler zitierte Kurtisane immer noch als sexuelles Objekt für den eindeutig als männlich imaginierten Betrachter dargestellt.⁵⁸ Dessen ungeachtet kann gesagt werden, dass der direkte Blick der Frau eine Möglichkeit bietet, mittels derer sie sich aus der Rollenzuschreibung lösen kann. Der direkte, die ihr zugeschriebene passive Rolle der Frau und den damit einhergehenden Objektstatus hinterfragende Blick stellt eine Verstörung der kulturell konstruierten, auf Geschlechterdifferenzen basierenden Ordnung dar. Im Zitat von Fritsch-Rößler über die Kurtisane spricht sie zwar von deren Selbstermächtigung, ohne jedoch auf den entblößten Körper näher einzugehen. Das Beispiel legt nahe, dass die Entblößung des Körpers ebenso zur Selbstermächtigung gehören

⁵⁶ Fritsch-Rößler 2002, 24 f.

⁵⁷ Andrea Schmidt-Niemeyer, „'Männerblicke' in der Kunst: Voyeuristische Lust oder Bannung des 'gefährlichen Weibes'?“ In: Waltraud Fritsch-Rößler (Hg.), *Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum* (St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2002), 239-259, hier 242. Vgl. hierzu auch Bergers Besprechung des gleichen Gemäldes in Berger o.J., 63.

⁵⁸ Vgl. dazu Edward Snow, „Theorizing the Male Gaze: Some Problems“ In: *Representations* (Winter 1989), 30-41, hier 34.

kann. Ich sage dies, ohne jedoch zu vergessen, dass sie gleichzeitig auch für die Unterwerfung der Frau steht; dies veranschaulicht zum einen die Gleichsetzung von Frau und Natur, ähnlich wie letztere wird auch die Frau erkundet und zu diesem Zwecke ihrer Kleider entledigt. (Mehr noch, wie Kleinspehn und von Braun/Mathes zeigen, gehört zur Erkundung der Frau auch das Eindringen in den weiblichen Körper.)⁵⁹ Zum anderen ist bezeichnenderweise das sie verhüllende Tuch der Muslima Stein des Anstoßes, dieses soll ihr entzogen werden: „Noch heute verrät die Rede von der ‘nackten Wahrheit’ den Zusammenhang zwischen dem entblößten Körper und männlich-wissenschaftlicher Rationalität.“⁶⁰ Ich möchte hier jedoch unterscheiden: Dient der nackte Körper der Frau einzig und allein der Schaulust des männlichen Betrachters, so wird er zum Objekt und sexuellen Fetisch gemacht und auf seinen Dingstatus reduziert. Erst in Verbindung mit dem aktiven Blick der Frau kann der entblößte Körper eine Neudeutung erfahren, kann es also zur Selbstermächtigung kommen.

Was ich mit der kurzen Darstellung zur Entblößung des Körpers bereits andeutete, wird in einer letzten zu diskutierenden Strategie fortgesetzt. Die Frau, im Wissen um den Blick, der auf ihr bzw. ihrem Körper ruht, manipuliert den Körper selbst, z.B. durch eine Schönheitsoperation. Ada Borkenhagen zitiert in ihrer Diskussion zu diesen Operationen ein immer wiederkehrendes Erzählmuster der von ihr interviewten Frauen: „die Interviewpartnerinnen [stellten sich] ... als ‘Handelnde’ dar, die mit der Neugestaltung ihrer Körper ‘Kontrolle über ihr Aussehen und das Bild, das andere sich von ihnen machten’, gewinnen wollten.“⁶¹ Frauen also, auf die Identitätsbildung *über* ihren Körper reduziert (bzw. auf das Bild des Körpers im Auge des Betrachters), erhoffen sich durch die Kontrolle über ihre Erscheinungsweise (d.h. über die freiwillige Veränderung des Körpers) auch Kontrolle über den Blick des anderen und damit über die eigene Identität zu sichern. Borkenhagen meint demzufolge, „dass Schönheitschirurgie eine Strategie darstellt, um die Auswirkungen der Objektivierung des Körpers zu überwinden, indem dieser Objektivierungsprozeß kontrolliert wird.“⁶² Der Aufsatz gehört zu einer größer werdenden Anzahl von Schriften, die die Schönheitschirurgie nicht einseitig als eine weitere Form von Kontrolle seitens der patriarchalischen Gesellschaft über den Körper der Frau ansehen, wie von anderen Feministinnen immer wieder betont wird.⁶³

⁵⁹ Kleinspehn 1989, 124 f. und von Braun/Mathes 2007, 161.

⁶⁰ Von Braun/Mathes 2007, 162.

⁶¹ Ebd., 3.

⁶² Ebd., 6.

⁶³ Diesem anderen feministischen Denken zufolge, ist die Frau erneut Opfer in einem von Männern dominierten Diskurs, in ihrer Rhetorik verwenden sie daher Begriffe wie Kolonisation, Konformität und ideologische Manipulation. Eine Vertreterin ist Elena Kubisz, die erläutert, dass das Individuum in der von neuen Werten und Moralvorstellungen gepärgten Konsum- und Freizeit-

Verhüllen, Blicken, Entblößen – so habe ich die drei weiblichen Strategien genannt, mit deren Hilfe die Frau die Blickasymmetrie zu Ihren Gunsten durchbricht. Auf Marilyn Monroe treffen vor allem der zweite und der letzte Punkt zu: Sie blickt direkt und manchmal offen provokativ in die Kamera und entzieht sich dadurch der Festbeschreibung als zu betrachtendes Objekt. Außerdem wird sie auf vielen Fotos sowie in ihren Filmen entweder in enger oder bar jeder Bekleidung fotografiert und präsentiert. Wie ich eingangs mit Hinweis auf Dyers Interpretation eines frühen Fotos von Marilyn Monroe sagte: Es kann im Nachhinein nicht immer eindeutig bestimmt werden, wer Monroes Kleidung und Posen beeinflusste bzw. festlegte – ob Stylist, Fotograf bzw. Regisseur oder die SchauspielerIn selbst; somit bleibt nur die von Bekannten kolportierte Vermutung, dass Marilyn Monroe die Verantwortung dafür meist selber trug: „In *There's No Business Like Show Business* she insisted on being sewn into a skintight gown, and sang her 'Heat Wave' number as suggestively as possible.“⁶⁴ Ein Hinweis auf die Dreharbeiten zu ihrem letzten (nicht fertig gestellten) Film, *Something's Got to Give*, vom Frühjahr 1962 soll dies veranschaulichen. Monroe entschloss sich während der Dreharbeiten, eine Filmszene in einem Schwimmbecken komplett nackt zu drehen, anstatt, wie damals üblich, einen hautfarbenen Badeanzug zu tragen. Sie inszenierte diese Szene bewusst für die während des Shooting anwesenden Fotografen (unter ihnen Lawrence Schiller), mit denen sie später darüber verhandelte, wie und an welche Zeitschriften bzw. Agenturen diese Fotos am optimalsten zu verkaufen seien.⁶⁵ Ähnliche Episoden sind von anderen Dreharbeiten bekannt, in denen die SchauspielerIn ihre Kleidung selbst auswählte und entsprechend der von ihr interpretierten Filmfigur präparierte (vgl. *Bus Stop*) bzw. soviel nackte Haut wie möglich zeigte (vgl. *The Misfits*). An diesen Beispielen ist zu sehen, dass sie ganz gezielt ihren Körper und dessen Be- oder Entkleidung zu Promotionszwecken einsetzte und für ihre Selbstdarstellung zu nutzen wusste: „What Marilyn wanted ... was her naked and magnificent body on the covers of these magazines throughout the world at the same time.“⁶⁶

gesellschaft vorrangig zu einem 'markfähigen Selbst' wird, welches sich auf dem Markt der Äußerlichkeiten am optimalsten zu positionieren versuche und den Körper als „vehicle of pleasure“ verstehe und gebrauche. Vgl. Marzena Kubisz, *Strategies of Resistance. Body, Identity and Representation in Western Culture* (Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2003), 13, 20 und 25.

⁶⁴ Rosen 1975, 275.

⁶⁵ Entsprechend Fred Lawrence Guiles' Angaben bezahlte die Zeitschrift *Life* allein für die US-Rechte an den Fotos 10.000 USD. Guiles 1970, 365.

⁶⁶ Ebd.

2.3.1 Marilyn Monroe, blondes Pinup

Die während der Dreharbeiten zu *Something's Got to Give* entstandenen Nacktfotos wurden kurz nach deren Entwicklung in zahlreichen Zeitschriften in über dreißig Ländern veröffentlicht und brachten Marilyn Monroe noch einmal weltweiten Ruhm. Ihre anfängliche Weigerung, diese als „The Nude Session“ bekannt gewordenen Fotos an den *Playboy* zu verkaufen, zog sie kurz darauf zurück.⁶⁷ Ein Genre, das zu diesen und anderen Monroe-Fotos spontan einfällt, ist das Pinup. Gleichzeitig besteht eine Verbindung zwischen Marilyn Monroe und anderen weiblichen Filmstars der 1920er und '30er Jahre, die ähnlich wie sie Pinup-Fotos zu Werbezwecken in Umlauf brachten. Dass das Pinup außerdem im Sinne der oben genannten weiblichen Strategien gelesen werden kann, bei denen es darum geht, nicht bloßes Objekt zu sein, sondern sich aktiv als Subjekt zu inszenieren, führt Maria Elena Buszek in ihrer Studie zu diesem Genre aus.

Das Pinup ist einer Definition im *Webster's* zufolge „an image of an individual meant for display and concentrated observation. ...the image also generally represents a woman as the subject of such public 'scrutiny'“⁶⁸. Das letztgenannte Merkmal erlaubt eine Verbindung zwischen den bisherigen Überlegungen zum Blick und dem Pinup zu ziehen – die abgebildete Frau setzt sich den forschenden Blicken der anonymen Betrachter aus. Im Zusammenhang mit der Fotografie kommt dabei eine weitere, bereits mehrfach genannte Überlegung zum Tragen, nämlich dass „the riddle of femininity will ultimately yield its solution if [the voyeur] looks long enough and hard enough“⁶⁹. Spärliche Bekleidung oder die gänzliche Nacktheit der Frau forciert die hier angesprochene Hoffnung, das 'Geheimnis' Frau mittels des intensiven Blickens zu lösen.

Buszek veranschaulicht, dass Frauen das Pinup-Genre bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts kreativ für sich zu nutzen wussten. Erste Anfänge sieht sie in der *carte de visite*, die v.a. Schauspielerinnen und Schauspieltruppen verwendeten.⁷⁰ Diese *cartes de visite* waren jedoch nicht bloße Abbildungen der Schauspielerinnen (entweder in ihren Theaterrollen oder als private Person), sondern kunstvoll inszenierte Porträts, auf denen die Schauspielerinnen sowohl mit den von ihnen auf der Bühne verkörperten Figuren als auch mit ihrer privaten Person experimentierten. Buszek schreibt über die amerikanische Schauspielerin Adah Isaac Menken:

⁶⁷ Vgl. ebd., 364 f.

⁶⁸ Maria Elena Buszek, *Pin-Up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture* (Durham: Duke University Press, 2006), 8.

⁶⁹ Kuhn 1985, 30.

⁷⁰ Buszek 2006, 42 ff.

Menken's use of the *carte de visite* ... denied a binary identity in the roles of women both on and off the stage. Blurring the line between life and performance, Menken circulated imagery of herself in both stage and street clothes, performing her 'real' identities with the same dramatic flourish and plurality as her theatrical characters.⁷¹

Diese Einschätzung des subversiven Potentials des Pinups deutet auf ein entscheidendes Element hin, das auch in späteren Bildern (sowohl Fotos als auch Illustrationen) dieser Gattung teilweise wieder anzutreffen ist: die Möglichkeit, das Bild als Ort der Selbstinszenierung zu nutzen. Außerdem wird schon in diesen frühen Fotos das sexuelle Selbstbewusstsein der Protagonistinnen offen zur Schau gestellt. Damit setzten die hier Abgebildeten dem gängigen Frauenideal der damaligen Zeit, welches in eine idealisierte, wahre und eine verpönte, öffentliche Frau unterschied, ein neues Bild entgegen.⁷²

Über die Jahrzehnte ist ein wiederkehrendes Element anzutreffen, das bereits bei der *carte de visite* in den 1860er Jahren zu finden ist: der direkte, herausfordernde Blick der auf den Bildern Dargestellten, die sich eben nicht zum Objekt der Information machen lassen, sondern die ganz bewusst ihr Gegenüber ansprechen und sich damit als aktives Subjekt konstruieren. Damit einher geht als weiteres Merkmal die Selbstkontrolle, die die Abgebildeten über das Bild und die eigene Erscheinung(-weise) ausüben. Neben den bereits erwähnten frühen Pinups einer Adah Isaac Menken oder Sarah Bernhardt gehören ebenso die für Werbezwecke genutzten Pinups von Filmstars wie Norma Shearer, Marlene Dietrich oder Joan Crawford sowie die in den 1940er Jahren populären Varga Girls mit ihren „forward, even predatory gazes“⁷³ dazu:

Paramount pin-ups of [Clara Bow] revel in such contradictions: whether the actress is depicted lounging about the house in lingerie or sparring in a boxing ring, *she engages the viewer with her beaming gaze and mugs with a reckless abandon that underscores the fact that these portraits are as self-consciously constructed as her beauty.*⁷⁴

Gesellschaftliche Veränderungen führten dazu, dass in den Vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts keine Fotografien mehr als Pinups fungierten, sondern illustrierte

⁷¹ Ebd., 49.

⁷² „The pin-up genre developed as part of a theatrical discourse in which the onstage identities that emerged and oscillated between the period's binary of domestic/public womanhood found a way to exist beyond the confines of the theater [...].“ Ebd., 66.

⁷³ Ebd., 206. Joanne Meyerowitz bemerkt dazu, dass die Varga Girls aktive Subjekte seien und keine Objekte des *male gaze*. Vgl. ebd., 218.

⁷⁴ Ebd., 174 (Hervorhebung F.G.).

Zeichnungen, wie u.a. die Petty oder die Varga Girls.⁷⁵ Auch wenn die offen zur Schau gestellte Sexualität und die zunehmende Freizügigkeit der Frau in der Öffentlichkeit, wie es in den 1920er und '30er Jahren der Fall war, zurückgedrängt und mit Unwillen betrachtet wurde, konnte dies jedoch nicht vollends auf die Pinups ausgeweitet werden, denn „the unrepentantly sexual woman [was] far too tantalizing for popular culture to part with“⁷⁶. So entstanden illustrierte Zeichnungen von Fantasiefrauen eines George Petty oder Alberto Vargas, „fantasy hybrids of real women“⁷⁷. Dadurch konnten in diesen Zeichnungen weiterhin gegen die sexuelle Norm verstößende und ihre (auch sexuellen) Wünsche offen einfordernde Frauen dargestellt werden, auf die im realen Alltag zunehmend verächtlich geschaut wurde.⁷⁸ Wobei Buszek einen entscheidenden Unterschied zwischen den Petty und den Varga⁷⁹ Girls ausmacht; sie schreibt über erstere:

Rarely addressing the always presumed male viewer with her gaze and toothily grinning for his approval on the rare occasion that she did, though she began as a gold-digging, sex-craze actress of the pre-Code mold, by 1940 the Petty Girl was well-established as a naïf whose only real talent, much less profession, involved looking delicious while charming men out of their money.⁸⁰

Die auf diese Art und Weise als unterwürfige Frauen dargestellten Pinups finden sich nach dem Zweiten Weltkrieg in den Männerzeitschriften eines Hugh Hefner wieder, der sein *Playboy*-Magazin explizit für einen männlichen Betrachter konzipierte: „Instead of idealizing contemporary womanhood as complex and independent“, wie das wiederholt in den Pinups vorheriger Jahre und Jahrzehnte getan wurde, die dadurch auch eine große weibliche Leserschaft fanden, glaubte Hefner, „that the Playmate should rather reflect the compliant and accessible ‘girl next door [...] [with] a ‘seduction-is-immanent’ look’ that addressed not the subject’s but the

⁷⁵ Beide wurden nach ihrem jeweiligen Illustrator, George Petty und Alberto Vargas y Chavez, benannt. George Petty war der erste Pinup-Illustrator für die im Jahr 1933 erstmals erschienene Männerzeitschrift *Esquire* (die jedoch auch eine große weibliche Leserschaft hatte). Die Petty Girls „moved in 1939 from one-page, single panel comic narrative format to a fold-out centerfold of their own...“. Als Pettys Gehaltsforderungen zu hoch wurden, wurde er 1940 durch den in Peru geborenen Alberto Vargas ersetzt. Vgl. ebd., 203 ff.

⁷⁶ Ebd., 201.

⁷⁷ Ebd., 186.

⁷⁸ Vgl. ebd., 200 f.

⁷⁹ Ellen Trempers Einschätzung über die Varga Girls ist um einiges kritischer und steht konträr zu der von Buszek: „Alberto Vargas’s airbrushed, mostly blond ‘pinups,’ ... reintroduced retrograde images of women. Vargas’s ‘portraits’ of near-naked, immobilized girls, erect nipples clearly outlined under tight sweaters, or actually visible under sheer veils [...] While subjectivity had defined the enterprising women of ‘30s films, these paintings objectified their smiling ‘subjects,’ often in contortionist poses only a sadist could have dreamed up.“ Ellen Trempers, *I’m No Angel: The Blonde in Film and Fiction* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2006), 180.

⁸⁰ Buszek 2006, 203.

male viewer's sexual desire."⁸¹ Hiermit benennt Buszek das heute gängige Klischee und Stereotyp des Pinups, welches als „cheesecake“ in Männermagazinen in Szene gesetzt wird.

Das erste Centerfold des *Playboy* waren die später berühmt gewordenen Nacktaufnahmen von Marilyn Monroe aus den 1940er Jahren. Ich behaupte jedoch, dass Monroes Fotos im *Playboy* nicht in die von Buszek vorgegebene Lesart der in diesem Magazin üblicherweise abgebildeten Pinups eingereiht werden können, denn es findet sich in ihren Fotos immer ein gewisses Potential an Verstörung und Destabilisierung. Monroes Pinup-Qualität beruht auch auf ihrer äußeren Erscheinung, ihrem sehr femininen Körper und ihren (platin-)blonden, mittellangen Haaren; so erlaubt ihr blondes Haar, welches in der traditionellen Lesart Konnotationen von Unschuld und Reinheit evoziert, sie vordergründig in eine Linie mit ähnlichen 'ungefährlichen' Pinups, die allein dem Vergnügen eines männlichen Betrachters dienen und als Lustobjekt inszeniert werden, einzuordnen. Eine genauere Betrachtung der Blondine in Literatur und Film, zeigt, dass hier Monroe eher zu einer alternativen Linie, zu den „transgressive blondes“⁸² gezählt werden kann.

2.3.2 Die Blondine in Literatur und Film

In der literarischen Tradition kann eine Binarität zwischen blonden und dunklen Frauen ausgemacht werden, wobei die Haarfarbe stellvertretend für die gesamte Frau steht; v.a. in der romantischen Literatur begegnet der Leser diesen beiden Frauentypen. Die blonde Frau, auch bekannt als „fair lady“, verkörpert (sexuelle) Unschuld, Reinheit und Passivität; die dunkle Frau hingegen stellt das Dämonische, Verführerische und Unbekannte, latent Gefährliche dar. Diese Binarität setzt sich in der Unterscheidung zwischen heller und dunkler Rasse fort.⁸³ Mehr noch, die blonde Frau wird als ideale Partnerin des romantischen Helden zu seinem (narzisstischen) Spiegelbild und damit zu einem fast unrealen Ideal erhoben, deren Identität völlig von dem männlichen Helden abhängig ist.⁸⁴ Zahllose Beispiele für diese schematischen und einseitigen Zuschreibungen finden sich in der amerikanischen Literatur

⁸¹ Ebd., 237.

⁸² Vgl. Tremper 2006, xi.

⁸³ Vgl. ebd., 4 ff., Jennifer DeVere Brody, *Impossible Purities. Blackness, Femininity, and Victorian Culture* (Durham: Duke University Press, 1998) und James D. Wilson, *The Romantic Heroic Ideal* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1982), 102: „The romantic poet/hero usually prefers the 'frozen maiden' – the embodiment of his intuitive understanding of divine truth – to the living, warm, and fertile woman. [Shelley's] *Alastor's* Visionary ignores the loving entreaties of the Arab girl to pursue the veiled maiden ...“.

⁸⁴ Wilson 1982, 97 und 115 f. Auch von Marilyn Monroe wurde häufig behauptet, sie suche ihre Identität in der Verbindung mit bekannten Männern. Vgl. Rosen 1975, 273.

unter anderem bei Edgar Allan Poe⁸⁵ oder Nathaniel Hawthorne⁸⁶. Diese typisierte Darstellung von Frauen in der romantischen Dichtung setzte sich, auch wenn sie seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch englische Autorinnen unterlaufen wurde, in den Anfangsjahren des Hollywood-Kinos fort, u.a. in D.W. Griffiths Film *Birth of a Nation* (1915): „the script manufactures horror of the ‘blight’ more directly through the fate of the blonde women who ... are portrayed as delicate, innocent, and victimized.“⁸⁷ Die blonde Frau ist dabei immer auch die weiße Frau, so dass hier ein fließender Übergang von einem Frauen- zu einem Rassenideal zu verzeichnen ist, wie Richard Dyer bemerkt: „The white woman as angel was ... both the symbol of white virtuousness and the last word in the claim that what made whites special as a race was their non-physical, spiritual, indeed ethereal qualities.“⁸⁸

Der romantischen Darstellung der blonden Frau widersetzten sich englische Autorinnen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Einerseits sprachen sie sich damit gegen die den Frauen zugeschriebene Rolle und Stellung in der patriarchalischen Gesellschaft aus (die Begrenzung auf die häusliche Sphäre). Andererseits gestalteten sie ihre blonden Protagonistinnen (häufig waren dies nicht die Heldinnen, sondern eher sekundäre Figuren in den Romanen) komplexer und lebensähnlicher, d.h. realistischer, als das in den romantischen Geschichten mit den oft surreal wirkenden, eher engelsgleichen⁸⁹ Frauen der Fall war.⁹⁰ Anstatt auf die gewohnt lebenswürdigen, duldsamen, dem Mann gefügigen blonden Frauen früherer Romane traf der Leser jetzt auf selbstbewusste, (sexuell) begehrende, mitunter sogar den Leser verstörende blonde Frauen. Diese veränderte Darstellung und Auffassung des blonden Frauentypus in der Literatur ging mit sozio-politischen, kulturellen und intellektuellen Veränderungen in der (englischen und amerikanischen) Gesellschaft einher: Frauen eroberten sich nach und nach ihren Platz in der öffentlichen Sphäre, in der „real world“ oder auch „‘fallen’ commercial world“⁹¹, wie es Ellen Tremper nennt.⁹² In neu

⁸⁵ Zu Poes zahlreichen blonden Frauengestalten gehören z.B. Eleonora, Helen, Eulalie, Annabel Lee, Ulalume und Ligeia. Auch wenn letztere dunkles Haar und dunkle Augen hat, so entspricht ihre weitere Beschreibung doch eindeutig der blonden Frau: „Ligeia is ‘statue-like’ in appearance: her hands like ‘marble,’ her skin ‘purest ivory,’ her body always in ‘repose.’ Ligeia’s voice is ‘dear music’ and her facial beauty ‘the radiance of an opium-dream – an airy and spirit-lifting vision more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos.’“ Wilson 1982, 119.

⁸⁶ Vgl. Hawthornes *The Blithedale Romance*.

⁸⁷ Tremper 2006, 9.

⁸⁸ Richard Dyer, *White* (London: Routledge, 2006) 127.

⁸⁹ „An earthly embodiment of divine truth, the romantic heroine often and appropriately assumes the qualities of a goddess; she transcends mortality ...“ Wilson 1982, 99.

⁹⁰ Vgl. u.a. Becky Sharp aus William Makepeace Thackerays *Vanity Fair*, Georgiana Reed aus Charlotte Brontës *Jane Eyre* oder Catherine Linton aus Emily Brontës *Wuthering Heights* (alle 1847 erschienen).

⁹¹ Tremper 2006, 6 und 9.

gegründeten Frauenzeitschriften ging es nicht mehr um Haus und Heim, sondern um politische Teilhabe (z.B. Wahlrecht) und soziale Veränderungen.

Der Hollywoodfilm griff am Anfang seiner Entwicklung (d.h. in den 1910er Jahren) auf das oben erwähnte Klischeebild der blonden/weißen Frau zurück und setzte dementsprechend seine Protagonistinnen ein. Doch dies veränderte sich in den folgenden Jahren und Jahrzehnten rasant, was u.a. mit der neuen, zunehmend positiver betrachteten Rolle der Frau in der Öffentlichkeit (Berufstätigkeit, Wahlrecht etc.)⁹³ und mit der kommerziell wichtigen Bedeutung der Schauspielerinnen als Stars und Werbeträger zusammenhängt. So ist im amerikanischen Film der frühen 1930er Jahre eine ähnliche Entwicklung wie in der englischen Literatur ca. 80 Jahre zuvor zu beobachten: Es treten vermehrt „transgressive blondes“⁹⁴ in Erscheinung, die gegen den Typus und die Publikumserwartung agieren. Hier kommt jedoch eine neue Dimension hinzu, die v.a. durch das Medium Film bestimmt wurde: Das blonde Haar dieser Filmdiven war nicht natürlich blond, sondern ein künstliches platinblond. Sein auf der Leinwand deutlich sichtbares Blonder-als-blond-Sein verwies gleichzeitig auf seine Künstlichkeit. „She was a ‘double’ subject, her chemically acquired tresses and darker substrate suggesting the provocatively ambiguous behavior of which she was capable.“⁹⁵ Das Handeln der Protagonistinnen ging nicht mehr mit ihrer Haarfarbe entsprechend den traditionellen Rollenschemata konform. Darüber hinaus verweist die provokativ zur Schau gestellte Unnatürlichkeit des platinblonden Haars auf die darunter liegenden dunkleren Haare. Das blonde Haar war also eine (bewusste, sichtbare) Täuschung, die durch das Verhalten der Filmfiguren und Schauspielerinnen bestätigt wurde.⁹⁶

⁹² „America’s denial of the feminine impulse is only an intensification of a tendency in romanticism at large. Committed to a self-generated vision, the romantic hero is tragically impatient with a vital, organic reality; rather, he yearns toward union with a static ideal that lies beyond mortal reach.“ Wilson 1982, 132.

⁹³ „Between 1895 and 1930, the roles and status of American women underwent widespread discussion and some profound transformations. ... the Progressive reform and women’s club movements enabled middle-class women to enter the political arena; ... women made the final push for, and achieved, suffrage; ... women entered college and the workforce, including new professions, in significant numbers; ... the American popularity of the works of Freud prompted acknowledgment of women’s sexuality; ... a new birth control movement enabled some women to express that sexuality more freely and safely.“ Carolyn Kitch, *The Girl on the Magazine Cover. The Origins of Visual Stereotypes in American Mass Media* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001), 8 f.

⁹⁴ Tremper 2006, xi.

⁹⁵ Ebd., 10.

⁹⁶ Dies erinnert an eine Novelle von Bram Stoker, *The Lair of the White Worm*. Ohne dass ich die Novelle näher erläutern werde, soll es bei dem Verweis bleiben, dass dort ähnlich wie bei den blondgefärbten Schauspielerinnen des Hollywoodkinos die Weißheit des titelgebenden Wurmes reine Oberfläche ist, was bereits Hinweise auf die charakterlichen Eigenschaften der von ihm besetzten Lady Arabella March enthält: „The worm’s whiteness is skin-deep, painted on, and therefore, not intrinsic to the worm...“. Brody 1998, 172.

„These women asserted their right to make choices, to move freely through the world, and, above all, to be funny.“⁹⁷ Tremper spricht hier dezidiert das Genre an, in dem diese blonden (bzw. blondgefärbten) Filmstars ihren größten Erfolg hatten und Anerkennung fanden: in der Comedy. Der Wille zum Komisch-Sein, der auch den Mut zur komischen Verrenkung implizierte, muss ebenfalls als Reaktion gegen das blonde Ideal gesehen werden, welches von Passivität und Bewegungslosigkeit geprägt war.⁹⁸ Der Gold Digger (oder Vamp) der 1920 und '30er Jahre war eine ökonomisch unabhängige Frau, die sich sexuelle Freiheiten herausnahm, die den Frauen früherer Jahrzehnte noch verwehrt waren. Einige Beispiele für Schauspielerinnen, die diesen neuen Filmtypus verkörperten sind u.a. Mae West, Jean Harlow, Carole Lombard oder Ginger Rogers. Ellen Tremper schreibt über Mae West: „she was unique among '30s actresses in her version of femininity. [...] making the representation of sexual desire, especially of feminine sexual desire, possible.“⁹⁹ West, ebenso wie Jean Harlow, verstand es durch ihre Porträts sexuell begehrender und selbstbewusster Frauen und durch ihre offene Parodie der Sexgöttin und Vampirin der Zuschreibung als (Sex-) Objekt zu entkommen und eine eigene Handlungsfähigkeit zu proklamieren.¹⁰⁰ Das unter dem platinblonden Haar verborgene dunklere Haar kann dabei als Hinweis auf möglicherweise dunklere Seiten dieser Frauengestalten gelesen werden, doch, so gibt Ellen Tremper zu bedenken, „if so, that meaning resonates with humor and fun because the dazzling color and means of achieving it are so blatantly contrived.“¹⁰¹

Die hier genannten Schauspielerinnen wurden jedoch zu Beginn der 1940er Jahre durch einen Typus ersetzt, der als ein Rückschritt im Porträt der Frau an sich und der blonden Frau im speziellen zu verzeichnen ist. Einerseits kann dafür der „Motion Picture Production Code“ (oder auch nach seinem Verfasser Will Hays „Hays Code“ genannt) von 1930 verantwortlich gemacht werden, der bis in die 1960er Jahre hinein Filme auf Grund ihrer sexuellen Freizügigkeit zensierte und der sich besonders gegen die weiblichen Protagonistinnen richtete.¹⁰² Ebenso ist es gerade der Fakt, dass Frauen während des Zweiten Weltkriegs vermehrt aus der heimischen Sphäre

⁹⁷ Tremper 2006, 13.

⁹⁸ Vgl. hierzu Gemälde von (blonden) Frauen von Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts. Oft sind sie entweder schlafend oder als Tote dargestellt, wie Frederick Leightons „Flaming June“ (1895) oder John Everett Millais' „Ophelia“ (1851/52).

⁹⁹ Tremper 2006, 137.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., 144 und 148.

¹⁰¹ Ebd., 150.

¹⁰² Die rigide Umsetzung des Hays Code begann jedoch erst 1934, als man Joseph Breen zum Direktor der „Hay's Production Code Administration“ (PCA) ernannte, die in diesem Jahr explizit mit dem Ziel gegründet wurde, den Code in allen großen Studios durchzusetzen. „[Breen] began pressuring studios into strictly enforcing the Code's myriad and vague guidelines to a one..., in order to ensure their safe passage into theatres across the nation.“ Vgl. Buszek 2006, 200.

drängten und in das Berufsleben gingen (unterstützt durch die amerikanische Regierung, die dazu aufrief), der diesen „Backlash“ mit bewirkte. Denn, so Molly Haskell, „...as the forties wore on, the balance tipped first one way, then the other, as women became a more serious threat to the economic hegemony of men.“¹⁰³ Diese vermeintliche Gefahr, die die arbeitenden Frauen¹⁰⁴ für die Männer(-welt) darstellten, wurde besonders nach dem Kriegsende akut, als die zurückkehrenden Männer ihre Jobs teilweise von Frauen besetzt vorfanden. Haskell erklärt das generelle (männliche) Unbehagen über diese Situation als Grund für die in dieser Zeit anzutreffende Darstellung von Frauen im Hollywoodkino: „The questioning was for real, and the films took on nasty, antifeminine overtones.“¹⁰⁵ Erneut wurde in der Öffentlichkeit (Medien, Kino, Werbung) das Bild der fürsorgenden Hausfrau und Mutter propagiert, mit dem die Frau in die häusliche Sphäre zurückgedrängt wurde.

Es kam in der Folge von Neuem zu einem eher eindimensionalen Porträt der blonden Frau, entweder zur gefährlichen Blondine des Film Noir, wie u.a. in Alfred Hitchcocks *Vertigo*, oder zur unschuldig naiven Blondine einer Doris Day.¹⁰⁶ Einzig Marilyn Monroe sollte in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg eine Ausnahme bilden, da sie ebenso wie ihre literarischen Vorgängerinnen des englischen realistischen Romans und ihre Schauspielerkolleginnen der frühen 1930er Jahre eine Blondine verkörperte, die nicht eindeutig ein- und zuzuordnen war, sondern die sich dem schematischen Ideal der blonden Frau immer wieder entzog bzw. widersetzte: „[H]er brilliant representation of the innocent and dizzy but clever blonde ... positively reconnected women's sexuality and intelligence“¹⁰⁷. Entgegen auch heute noch üblichen Einschätzungen über Marilyn Monroe als naive oder dumme Blondine erkennt Tremper ihr neben ihrer offen zur Schau gestellten Sexualität auch Intelligenz zu.¹⁰⁸ Monroe widerspricht damit auch dem Diskurs ihrer Zeit, der sich ein früheres Ideal der Reinheit und (sexuellen) Unschuld zurücksehnt. Tremper hebt Monroes komödiantisches Talent hervor, dass es ihr ermöglichte, die ihr zugeschriebenen,

¹⁰³ Molly Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 132 f.

¹⁰⁴ Buszek benennt das widersprüchliche Porträt von Frauen während des Zweiten Weltkriegs, wenn sie davon spricht, dass „[the] 'housewife-turned-factory-worker came into the limelight,' reminding women of their 'real' domestic identity at the same time it encouraged them to work outside the home.“ Buszek 2006, 215.

¹⁰⁵ Haskell 1987, 133.

¹⁰⁶ „Doris Day's studies of virginal repression in her career-girl/past-mistress-of-the-sexual-tease roles.“ Tremper 2006, 182.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Marjorie Rosen dagegen spricht Monroe letztere mehr oder weniger ab: „almost entirely she played the delicious dumb blonde with both heart and head as soft as a cotton boll.“ Auch ihre Einschätzung der Schauspielerin als private Person jenseits der von ihr porträtierten Filmfiguren bedient das Stereotyp einer ihrer selbst unsicheren Person, die in ihren Ehen mit Joe DiMaggio und Arthur Miller Halt und eine Identität suchte. Rosen 1975, 271 f.

eindimensionalen Rollen zu unterlaufen. Ähnlich wie bei Mae West und Jean Harlow betont sie auch bei Monroe deren bewusste und gekonnt thematisierte Künstlichkeit, die es der Schauspielerin gestattete, mit dem Klischee der sexuell verführerischen Blondine zu spielen. Einerseits bedienten diese Schauspielerinnen das Klischee und unterzogen sich oft stundenlangen Sitzungen beim Friseur oder Maskenbildner, um ihren Körper perfekt zu stylen. Andererseits jedoch verweisen sie gerade durch die (Über-)Perfektion auf das Künstliche und Konstruierte ihrer Körper bzw. ihrer nach außen präsentierten Fassade. Dieses Merkmal findet sich auch immer wieder bei einigen der von Buszek untersuchten Pinups. Auf diesen wird dezidiert darauf verwiesen, dass es sich um ein Konstrukt handelt, dass also die hier präsentierte Schönheit etwas artifiziell Geschaffenes ist.¹⁰⁹

Ebenso unterliefen blonde Schauspielerinnen wie die eben Genannten durch komödiantische Einlagen (nicht nur in den Filmen, sondern auch bei Pressekonferenzen) und intelligente Repliken die Festschreibung auf die dumme, naive Blondine: „Monroe helped to blur the distinction between the virgin and whore, conferring on women, through the artifice of her performance, a complexity that merged sexuality and desire with innocence, and making them acceptable and accepted.“¹¹⁰ Anstatt Objekt des männlichen Blicks zu sein, entzieht sich Monroe in ihren Rollen und Auftritten ebenso wie in ihren Fotos wiederholt dieser Zuschreibung und agiert als bzw. inszeniert sich selbst als Subjekt. Gerade durch die (in-)direkte Betonung der Konstruiertheit und Artifizialität ihrer äußeren Erscheinung und durch den performativen Charakter ihrer Auftritte, schafft sie es, sich der eindeutigen Zuschreibung als dumme Blondine zu widersetzen.

2.4 Das Bild (Das Foto)

Joyce Carol Oates hat die einzige hier von mir analysierte Monroe-Biografie geschrieben, in der keine Fotos mit aufgenommen wurden, was u.a. damit zusammenhängt, dass sie das Buch weniger als Biografie denn mehr als Roman verstanden wissen will. Sie schildert jedoch mehrere Fotosessions mit Monroe und gibt Hinweise auf bestimmte, im Verlauf von Monroes Karriere wichtige Fotos. Ich werde die Fotosession mit dem fiktiven Fotografen Otto Öse, der die später berühmten Nacktfotos der damals noch unbekannteren Monroe machte, aufgreifen. Die Zeitspanne der Session ist von der Bemerkung eingerahmt, dass „[Norma Jeane] fell into an open-eyed dream“¹¹¹, aus dem sie am Ende erwacht, ohne im ersten Moment ihre Umgebung oder den Fotografen wahrzunehmen. Der hier beschriebene traumähnliche

¹⁰⁹ Vgl. Buszek 2006, 172-174 passim.

¹¹⁰ Tremper 2006, 203.

¹¹¹ Joyce Carol Oates, *Blonde* (London: Fourth Estate, 2000), 291.

oder hypnotische Zustand versetzt sie in Passivität und lässt sie mechanisch auf Öses Anweisungen reagieren. Die wiederholte Anspielung auf ihren Zustand sowie ihren „sleepy-eyed“-Ausdruck lässt die Vermutung aufkommen, sie sei bei den Aufnahmen nicht wirklich anwesend (d.h. nicht bei vollem Bewusstsein gewesen), sondern sei entrückt und lediglich ihr Körper reagiere mechanisch und instinktiv auf die Anforderungen des Fotografen: „Her smooth creamy buoyant nakedness was like a third party in the room.“¹¹² Diese Lesart wird durch den Umstand unterstrichen, dass die auf den Fotos abgebildete Norma Jean den verschiedenen Betrachtern innerhalb des Romans in neuem Licht, auf eine gewisse Art fast fremd erscheint. „This was the woman he loved before she’d become that woman. She hadn’t been Marilyn yet“¹¹³ reflektiert beispielsweise Joe DiMaggio, nachdem er von einem Erpresser die Nacktfotos sowie die dazugehörigen Negative aufgekauft hat. Der von ihm erwähnte Unterschied zwischen den Fotos und der öffentlichen Marilyn Monroe deutet auf eine frühere, andere Identität hin – die sich im Aussehen bzw. an ihrem Körper manifestiert (veränderte Haarfarbe und -länge). Außerdem wird zwischen der Person und der auf dem Foto Abgebildeten unterschieden.

Die vielfältigen Hinweise auf das Verhältnis von Fotograf und Modell während der Fotosession zeichnen ein klares Machtgefüge nach, welches durch den Umstand, dass es sich um Nacktaufnahmen handelt, noch unterstrichen wird. Des Weiteren wird eine direkte Beziehung zwischen dem Akt des Fotografierens und dem Geschlechtsakt gezogen, wobei das Fotografieren als Ersatzhandlung dargestellt wird.¹¹⁴ Öses Reaktion enthält deutlich sexuelle Untertöne: „Otto’s breath was coming quickly. Perspiration broke out on his forehead and beneath his arms [...] the girl flesh luscious-as-candy stretched out before him writhing and stretching in throes of sexual intercourse with an invisible lover.“¹¹⁵ Sowie: „Otto moved the tripod closer. Norma Jeane smiled up at him reflexively, as a woman might smile at a man advancing upon her to make love to her. [...] As if in the act of staring at her he was consuming her, yet at the same time being consumed by her.“¹¹⁶ Das hier erwähnte Anstarren wird bei Joyce Carol Oates als *male gaze* dechiffriert. Monroes Position als „reclining nude, seen from a short distance“ macht darüber hinaus das Modell verletzlich und dem Betrachter unterlegen, sie vermittelt den Eindruck des „to be dominated“.¹¹⁷ Als letzten Punkt möchte ich auf eine Bemerkung Öses hinweisen, der von sich sowie Monroes erstem Manager I.E. Shinn sagt, „*Twin Pygmalions*.

¹¹² Ebd., 288.

¹¹³ Ebd., 589.

¹¹⁴ Ich wies bereits eingangs mit Susan Sontag darauf hin, dass der Fotoapparat ähnlich wie das Gewehr als verlängerter Phallus gelesen werden kann.

¹¹⁵ Ebd., 295.

¹¹⁶ Ebd., 293.

¹¹⁷ Ebd., 294.

*And Norma Jeane our creation.*¹¹⁸ Er versteht sich somit selbst, in Abgrenzung zur hier durchgehend als passiv beschriebenen Marilyn Monroe, in der Rolle des aktiv Produzierenden.

Das Bild ist eine Momentaufnahme, die etwas Dynamisches zur (kurzzeitigen) Erstarrung bringt. Ebenso ist das Bild zwar Abbild, jedoch nie Original, zwischen beiden (Original/Wirklichkeit und Bild/Abbild) gibt es also eine entscheidende Differenz. Meine weiteren Ausführungen werden statt allgemein auf 'das Bild' konkret auf 'das Foto' fokussieren, da es dieses ist, in/auf welchem Marilyn Monroe abgebildet wird.

Die Fotografie bestärkte die Annahme einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung der Realität¹¹⁹: „Während ein Gemälde oder eine Prosaschilderung nie etwas anderes sein kann als eine eng begrenzte Interpretation, kann man eine Fotografie als engbezogenes Spiegelbild begreifen“ schreibt Susan Sontag.¹²⁰ Sie lässt diesen Satz jedoch nicht unkommentiert stehen. Im Weiteren legt sie ausführlich dar, dass das Foto eben doch nicht dieses Spiegelbild ist, welches die Wirklichkeit in einem 1:1-Verhältnis objektiv und unpersönlich abbildet. Wobei schon das Wort Spiegelbild andeutet, dass etwas gespiegelt, also zumindest anders als das Original erscheint. Jedes Foto ist eine Interpretation, denn jeder Fotograf wählt einen (räumlich und zeitlich) begrenzten Ausschnitt und eine bestimmte Perspektive und zeigt damit (s)eine Interpretation der Wirklichkeit.¹²¹ Und trotzdem erhebt das Foto den Anspruch auf Wahrfähigkeit bzw. wird es als wahr oder authentisch interpretiert (immer bezogen auf den Begriff der wertfreien Wahrheit der Naturwissenschaften)¹²². Ein Prozess, der mit der Malerei der Renaissance begann, sich über die Herausbildung der Naturwissenschaften fortsetzte, findet also mit der Fotografie seinen (vorläufigen) Abschluss: „die Kamera [hat] zu einer ungeheuren Aufwertung des äußeren Scheins geführt“¹²³, denn die Fotografie beruht auf der Ideologie, dass das Äußere, d.h. das Sichtbare, wahr ist bzw. Beweisfunktion erfüllt¹²⁴.

¹¹⁸ Ebd., 293 (Hervorhebung i.O.).

¹¹⁹ Dies führte u.a. zu einer Krise der Malerei bzw. einer Neuorientierung derselben um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

¹²⁰ Sontag 2006, 12.

¹²¹ An dieser Stelle könnte gefragt werden, ob das Enthüllende der Fotografie somit weniger auf das Abgebildete selbst zielt, also das sich vermeintlich im Abbild Entbergende, als vielmehr auf den Fotografen, der sich indirekt durch seine Wahl des Motivs und seine Art der Fotografie 'enthüllt' im Sinne des hier geschriebenen Satzes, er „zeige seine Interpretation der Wirklichkeit“ an.

¹²² Vgl. Sontag 2006, 85 und Kuhn 1985, 27: „The truth/authenticity potential of photography is tied in with the idea that seeing is believing.“

¹²³ Ebd., 86.

¹²⁴ Vgl. Kuhn 1985, 27.

Das Foto bleibt im Gegensatz zum Gemälde immer auf das Sichtbare beschränkt, also auf die reine Oberfläche. Nur durch die sehr subjektive Interpretation¹²⁵ des Betrachters wird ein vermeintlich Dahinterliegendes erahnbar. Auch hier können wir von einer Enthüllung sprechen, die diesmal durch den Fotografen geschieht. Ist es auch auf die Oberfläche ausgerichtet und begrenzt, „so bringt [das Foto] doch den geheimen Charakter [eines Porträtierten] zum Vorschein“¹²⁶.

Susan Sontag macht auf den Umstand aufmerksam, dass Fotografieren (bzw. Abbilden im allgemeinen Sinn) auch immer ein Reduzieren ist, welches zum Zwecke der Handhabbarkeit, Beherrschbarkeit und der Ordnungsstiftung einer scheinbar unübersichtlichen, unstrukturierten und daher eben nicht erklärbaren Wirklichkeit geschieht: „Die Kamera atomisiert die Realität, macht sie ‘leicht zu handhaben’ und vordergründig“¹²⁷ heißt es bei ihr dazu; oder auch: „Indem sie die ohnehin unübersichtlich gewordene Welt abbildet und so mit dem Duplikat ihrer selbst ausstattet, läßt uns die Fotografie die Welt verfügbarer erscheinen, als sie in Wirklichkeit ist.“¹²⁸ Des Gleichen schreibt sie über den New Yorker Fotografen Aaron Siskind, bei ihm „[gehe] es nicht um die Sichtbarmachung, sondern um die Schaffung von Ordnung.“¹²⁹ Die Welt, in nur wenige abgebildete Einzelteile zerlegt, *erscheint* auf der bzw. als Oberfläche. Das Foto suggeriert stets eine potentielle Enthüllung oder Demaskierung. Oder, um es mit den Worten des französischen Regisseurs Jean Renoir zu sagen: „The camera is a little bit like the knife of a surgeon.... It opens the meat and you find the heart.“¹³⁰

2.5 Sehen und Schreiben

Am Anfang des Kapitels ging ich bereits kurz auf die Monroe-Biografien von Norman Mailer und Gloria Steinem ein und verwies auf beider Verwendung verschiedener Fotos als konstitutiven Teil der Biografie. Einerseits ergänzen die abgebildeten Fotos den Text, andererseits enthalten sie eine eigene Aussage, die unabhängig vom Wort steht. So kann es zu einem Dialog zwischen Text und Bild kommen, denn „[e]in Bild sagt zwar scheinbar mehr als tausend Worte, aber es läßt auch viele Dinge weg, die nur in Worten ausgedrückt werden können“¹³¹. In Anbetracht des Zitats kann also von Mailer und Steinems Biografie gesagt werden, dass sie eine Ergänzung su-

¹²⁵ Vgl. Wittgensteins Satz: „die Aussage ist eine Funktion des Zwecks“ Zitiert in: Sontag 2006, 104.

¹²⁶ Nathaniel Hawthorne, *The House of the Seven Gables*. Zitiert in: Sontag 2006, 86.

¹²⁷ Ebd., 28.

¹²⁸ Ebd., 29.

¹²⁹ Ebd., 99.

¹³⁰ Zitiert in Rosen 1975, 276.

¹³¹ Sigrid Schmitz, „Schicksal Gehirn?“ In: Mirja Stöcker (Hg.), *Das F-Wort. Feminismus ist sexy* (Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2007), 41-53, hier 51.

chen, sowohl des Textes durch die Fotos als auch umgekehrt; es handelt sich demzufolge nicht bloß um eine Bebilderung oder Vertextung.

Im Folgenden möchte ich jedoch der Frage nachgehen, ob es eine Verbindung zwischen Sehen und Schreiben gibt bzw. ob beide Akte Parallelen aufweisen. M.E. kann diese Frage mit *Ja* beantwortet werden, v.a. was beider Implikationen hinsichtlich der Konstruktion und Kontrolle eines Objekts betrifft, denn sowohl der Akt des Sehens als auch der Akt des Schreibens bringen etwas zur Stasis.

Der Übergang von einer oralen zu einer 'Textgemeinschaft' hatte nicht nur wissenschaftliche, politische und soziale Strukturen zur Folge, er bewirkte auch einen Wandel der symbolischen Geschlechterordnung: 'Männlichkeit' und 'männliche Potenz' wurden zunehmend mit Geistigkeit, Rationalität, Nomos und Logos - das, wofür die Schrift stand - gleichgesetzt, während der weibliche Körper zum Symbolträger für Leiblichkeit, Sexualität und Sterblichkeit wurde.¹³²

Neben der schon an anderer Stelle erörterten Dichotomisierung und Hierarchisierung des Männlichen und aller mit diesem gleichgesetzten Phänomene vor dem Weiblichen ist an diesem Zitat speziell von Bedeutung, dass durch die Hierarchisierung der Schrift vor der Sprache die Stasis Einzug in das Denken erhält: die Schrift legt/e zu einem gewissen Grad fest, die Sprache, d.h. das gesprochene Wort dagegen (an den Leib gebunden) ist flüchtig und verflüchtigt sich.

Dieses grundlegende Merkmal der Schrift, das Festlegen und Festmachen zum Ziel der Handhabbarkeit, was gleichzeitig eine Kontrolle impliziert, ist auch in der Biografieschreibung gegeben.¹³³ Bei der Biografieschreibung zu Marilyn Monroe zeigt sich außerdem ein Paradoxon: werden die Biografien einerseits genutzt, um Monroe aus ihrem Status als (Sex-)Ikone zu befreien, sie gleichsam aus der einseitigen Festlegung durch das Bild zu lösen, so ist andererseits ein grundlegendes Merkmal des Schreibens, etwas/jemanden durch die Schrift festzuschreiben. Kann also einerseits das Schreiben eine Art Analyse sein, so ist es andererseits immer auch eine Möglichkeit der Dingbarmachung und stellt nicht selten eine Reduzierung dar.

Gehen wir noch einmal einen Schritt zurück und betrachten die Entwicklung des westlichen Denkens, so wird deutlich, dass dieses auf der Vorstellung beruht, der „zufolge alles Seiende rational (und insbesondere mathematisierbar) sei“¹³⁴. Dieser Gedanke der Mathematisierbarkeit entspricht der Festlegbarmachung, diese wiederum zum Zweck der Beherrschung und Aneignung der ihrem Wesen nach flüch-

¹³² Von Braun/Mathes 2007, 118.

¹³³ Mit der Individuation des Menschen und der damit einhergehenden verstärkten Selbstbeobachtung und Selbstkontrolle entstand die Autobiografie als literarische Form. In dieser werden die beobachteten individuellen Charakterzüge und Verhaltensweisen niedergeschrieben und durch das Aufschreiben gleichzeitig analysiert und inspiziert.

¹³⁴ Cornelius Castoriadis zitiert in: Von Braun/Mathes 2007, 247.

tig-dynamischen Natur bzw. Frau. Daher beispielsweise rühren die kartographischen Bemühungen zur Raumerschließung am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts¹³⁵: Landkarten und Landvermessungen gliedern den (Natur-)Raum auf, sie unterteilen ihn und bannen ihn auf abstrakte, eindimensionale Karten. Dies beschreibt in aller Kürze einen Prozess, dank dessen letzten Endes die Aneignung dieses Raumes ermöglicht wird. Ähnlich wird der Körper der Frau in seine Einzelteile zerlegt und zergliedert, diese wiederum werden auf ihre Geschlechtlichkeit reduziert: „Solchermaßen partialisiert kann der Dichter den neutralisierten Körper der Frau besingen und zugleich durch die Abstraktion von der Frau als menschlichem (körperlichem wie seelischem) Wesen die vorhandene Angst abwehren.“¹³⁶

Jeder Biografie ist die Festlegung auf bestimmte Lebensdaten und Fakten und die Reduzierung des biografischen Materials auf diese ausgewählten Punkte intrinsisch. Im folgenden Kapitel werde ich mich daher zuerst theoretisch mit der Biografieschreibung und insbesondere mit der möglichen Fiktionalisierung des Lebens realhistorischer Personen auseinandersetzen.

¹³⁵ Alexander von Humboldt (1769-1859), Begründer der heutigen wissenschaftlichen Erdkunde, ist bestes Beispiel für diesen Drang der Raumerkundung und -erschließung. Vgl. seine Schrift „Reise in die Äquinoktial-Gegenden des neuen Kontinents“ (1805-34).

¹³⁶ Kleinspehn 1989, 141.

3 Monroe festschreiben – Biografie und Fiktion

Fred Lawrence Guiles schreibt in seinem Vorwort: „This work is a close collaboration between the author and a number of persons close to Marilyn Monroe at various critical points in her lifetime.“¹³⁷ Gloria Steinem umreißt das Ziel ihrer Monroe-Biografie mit folgenden Worten: „The goal of this project, therefore, could and should be closer to that of feminism in general: to include the viewpoints and influence of both women and men, and thus to have a better chance of seeing one woman’s life as a whole.“¹³⁸

Wie in diesen beiden Zitaten ersichtlich wird, geht es den Autoren darum, die Lebensfakten von Marilyn Monroe so getreu wie möglich in eine Biografie zu verwandeln. Der Akzent liegt dabei weniger auf der künstlerischen Ausgestaltung des Porträts. Der Autor (hier meist ein Biograf) erhebt den Anspruch, eine objektiv wahre bzw. wahrheitsgemäße Darstellung des Lebens zu geben, was er mit dem Verweis auf die für sich sprechenden Fakten begründet. Sowohl Guiles als auch Steinem erwähnen gleich zu Beginn ihrer Biografien die Unterstützung durch zahlreiche Personen. Guiles zählt diese im Einzelnen nach seinem oben zitierten einleitenden Satz auf, Steinem beschränkt sich auf einen allgemeinen Verweis. Bei beiden steht damit auch das Ziel der Arbeit fest: eine möglichst wahre Schilderung von Monroes Leben. Da im Folgenden Werke analysiert werden, deren Gattungszugehörigkeit weniger eindeutig als die eben erwähnten ist, werde ich in diesem Kapitel einen kurzen Überblick über die Biografik im Allgemeinen und die verschiedenen spezifischen Möglichkeiten einer immer stärkeren Fiktionalisierung des Lebens real-historischer Personen sowie die damit einhergehenden Probleme geben.¹³⁹

3.1 Die (faktische) Biografie

Im Sinne einer allgemeinen Definition von Biografie verweise ich auf die aus dem Griechischen stammenden Wörter *bios* und *graphē*, Leben und Schreiben. Es handelt sich um eine (retrospektive) Lebensbeschreibung eines Individuums durch einen Anderen, d.h. einen Biografen oder Autor (ein Sonderfall ist die Autobiografie, also

¹³⁷ Guiles 1970, ix.

¹³⁸ Steinem 1987, 1.

¹³⁹ Es existieren eine Fülle von Monografien zu unterschiedlichen Einzelthemen und Gattungen wie u.a. die fiktionale Biografie. Naomi Jacobs, *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990), Nathalie Jacoby, *Mögliche Leben. Zur formalen Integration von fiktiven und faktischen Elementen in der Literatur am Beispiel der zeitgenössischen fiktionalen Biographie* (Berlin et al.: Peter Lang, 2005), Ina Schabert, *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography* (Tübingen: Francke, 1990), John F. Keener, *Biography and the Postmodern Novel* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 2001).

das Selbstzeugnis, die ich jedoch nicht weiter betrachten werde). Wobei man erst ab dem 19. Jahrhundert von einer ernsthaften Biografik spricht, die sich ihrerseits von der Literatur deutlich abzusetzen versuchte, was als Nachwirkung der Spaltung von Geschichtsschreibung (als Wissenschaft verstanden, die sich auf Fakten beruft) und Literatur verstanden werden kann. Nicht die Literatur, sondern allein die Wissenschaft dient gemäß dieses Denkens der Erkenntnisgewinnung und Wahrheitsvermittlung, Mark A. Weinstein bringt diese Entwicklung mit einer knappen Formulierung auf den Punkt: Geschichte sind Fakten, Literatur Fiktionen.¹⁴⁰ Die Biografen sahen sich in der Folge vornehmlich als Geschichtsschreiber, in dem Sinne, dass sie Geschichte als das Leben und die Taten einzelner 'großer' Männer definierten, welches es zu berichten gilt. Damit rückten sie ihre Disziplin in die Nähe des (geschichts-)wissenschaftlichen Diskurses, in dem das Primat der Fakten betont wurde; weniger Wert dagegen legten sie auf eine literarisch anspruchsvolle Darstellung.¹⁴¹ Eine verbindliche Standortbestimmung der Biografie ist trotz dieses Selbstanspruchs nicht ohne Probleme, kann sie doch jenseits aller Selbstbestimmungen seitens der Biografen einerseits als Teil der Historiografie, andererseits als Teil der Literatur angesehen werden. Edward O'Neill warnte 1935, dass der Biograf seine Einbildungskraft lediglich zur Ausgestaltung eines Hintergrundbildes nutzen sollte, ohne dabei das Porträt des biografischen Subjekts durch nicht-dokumentierte Details willentlich zu verändern und fügte hinzu: „if [the Biographer] is honest, he will inform his reader that the picture is imaginary“¹⁴². Wie deutlich wird, ist es Aufgabe des Biografen, literarische bzw. im Sinne einer leserfreundlichen Lektüre bedingte Ausschmückungen des Lebensporträts dem Leser anzuzeigen. Ähnlich diesem Anzeigen sollten laut Ina Schabert (vgl. ihre Definition der *imaginative biography*) Wörter oder Wortgruppen wie 'vermutlich', 'ich schlage vor' etc. verwendet werden, um Unsicherheiten und Vermutungen des Biografen sowie die Abweichung von vorliegenden Dokumenten zu markieren.

Daher möchte ich an dieser Stelle den Begriff faktengemäß in die Überlegungen aufnehmen. Darunter verstehe ich, dass der Biograf sich an dokumentierte Fakten über das biografische Objekt hält und diese nicht bewusst verfälscht. Dies können Briefe, Tagebücher und andere Dokumente, Aussagen Dritter oder auch die persönliche Bekanntschaft mit dem Biografierten sein. Es wäre also die Einbeziehung von Ver-

¹⁴⁰ Mark A. Weinstein, „The Creative Imagination in Fiction and History“ In: *Genre* (2) 1976, 263-77, hier 263.

¹⁴¹ „Historians in the late nineteenth century ... rushed to dissociate their discipline from literature, arguing that while literary and rhetorical structures might supply 'aesthetic forms' for historical writing, they did not affect its scientific substance.“ Elizabeth A. Clark, *History, Theory, Text. Historians and the Linguistic Turn* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004), 86.

¹⁴² Edward O'Neill, *A History of American Biography 1880-1935* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1935), 15.

leumdungen durch Dritte oder der Selbstinszenierung (schriftlicher oder auch mündlicher Form) seitens des biografischen Objekts durchaus möglich, soweit diese vom Biografen nicht als eben solche Verfälschungen erkannt werden. Subjektive Wahrnehmungen und Mehrdeutigkeiten, die in jeder Aussage und Perzeption enthalten sind, führen dabei zu verschiedenen Ergebnissen, d.h. Biografien. Durch die Fokussierung auf eine faktengemäße Darstellung wird der narrative Charakter samt seiner subjektiven Elemente Selektion und Kombination, der jeder Beschreibung eigen ist und dem jeder Autor Rechnung trägt, nicht negiert.¹⁴³

Es wirken gleichzeitig gewisse Restriktionen bei der Lebensbeschreibung, denn

[f]actual biographies subordinate the imagination to scholarly conventions of creating meaning and coherence. They borrow their formative principles from historiography and psychology. Their methods impose considerable restrictions on the act of comprehending the other as a full person, of participating in the inner life of a biographee.¹⁴⁴

Inwieweit gerade diese Restriktionen und stilistischen Konventionen dem Leser zu Gute kommen, zeigt ein Essay Ira B. Nadels auf, der feststellte, dass das zunehmende Interesse an Biografien gegen Ende des 20. Jahrhunderts u.a. daher rührte, dass die Leser mit den postmodernen Experimenten in der Literatur teilweise überfordert waren.¹⁴⁵ Der Leser wird somit einerseits von seiner Neugierde am Leben berühmter Menschen geleitet, die gerade im Zeitalter der Celebrities zugenommen haben dürfte. Andererseits entspricht die Biografie dem Wunsch nach einer geordneten und kohärenten Welt, die in den oft als chaotisch und willkürlich anmutenden postmodernen Schreibexperimenten nicht immer zu finden ist. So sind heutzutage gerade in Biografien narrative Strukturen und Schemata zu finden, die in der literarischen Fiktion hinterfragt und teilweise zersetzt worden sind. Wobei hinzugefügt werden muss, dass auch eine gegenseitige Befruchtung stattfand; parallel zu den konservativen Strömungen treten zunehmend experimentelle Biografien hervor, die unter den Schlagworten fiktionale Biografie oder biografische Metafiktion seit den 1970er Jahren auch wissenschaftlich untersucht wurden.

¹⁴³ Eco sagt hierzu, dass „wir ständig versucht sind, dem Leben durch die Verwendung von narrativen Schemata eine Form zu geben.“ Umberto Eco, *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999), 133.

¹⁴⁴ Schabert 1990, 48.

¹⁴⁵ „In contrast to those complex forms of contemporary fiction which seriously challenge the stability of the reader's world, fiction which often presents the reader with fragmentary experience and dislocates him in and from the text, biographical narrative does not. [...] Paradoxically, however, the investment of novelists in post-modern techniques has compounded readerly interest in biography.“ Ira B. Nadel, „Narrative and the Popularity of Biography“ In: Evelyn J. Hinz (Hg.), *Data and Acta: Aspects of Life-Writing* (Winnipeg: University of Winnipeg, 1987), 131-41, hier 132.

Abschließend möchte ich festhalten, dass bei faktischen Biografien die korrekte Darstellung der Person oft im Rahmen einer faktengemäßen Porträtierung verortet wird. Aus der Vielzahl der Ereignisse und Fakten wählen die Autoren diejenigen aus, die in den Gesamtzusammenhang des von ihnen intendierten Lebensporträts passen und eine kohärente, teleologische Entwicklung des biografischen Subjekts suggerieren. Damit erfolgt gleichzeitig bzw. implizit eine Deutung und Festlegung des Subjekts seitens des Biografen, die nicht selten in den Anspruch mündet, die wahre und authentische Person zu beschreiben. Wobei sich die Biografen durchaus bewusst sind, dass narrative Konventionen und Erzählstrukturen als Restriktion auf den Schreibprozess wirken. Gloria Steinem formuliert ihren Anspruch wie folgt: „to have a better chance of seeing one woman’s life as a whole. [...] that a factual and emotional holograph of a real person will begin to emerge.“¹⁴⁶

Am Beispiel Marilyn Monroe möchte ich das Gesagte verdeutlichen und erste Schwierigkeiten beim Schreiben einer faktischen Biografie ansprechen. Aus der Selektion und Kombination, aus dem Weglassen einerseits und dem notwendigen Interpretieren der Fakten andererseits entsteht eine (nicht jedoch *die*) Wahrheit über das biografische Objekt. Diese *eine* Wahrheit ist die spezifische Wahrheit des jeweiligen Autors anstatt der zu biografierenden Person. Markante Ereignisse ihres Lebens finden sich in allen Biografien wieder, doch variiert sowohl die Einzeldeutung derselben als auch die ihnen zugeschriebene Signifikanz im Gesamtzusammenhang ihres Leben. Als eines von vielen Beispielen wähle ich ihren Namenswechsel, der am Beginn ihrer Karriere als Schauspielerin steht. Bei Fred Lawrence Guiles wird dieser Wechsel zwar als entscheidend für ihr Leben zu dem genannten Zeitpunkt beschrieben, ohne dass er ihn jedoch von größerer Bedeutung für ihre weitere Entwicklung deutet. Das Finden des neuen Namens wird bei Guiles auf knapp einer Seite beschrieben, eingeläutet mit den Worten: „We’re going to have to do something about your name. I don’t think ‘Norma Jean Dougherty’ sounds very much like a movie star, do you?“¹⁴⁷ von Ben Lyon, Casting-Direktor von Fox; schon nach kurzem Überlegen wird der Name Marilyn Monroe gefunden. Auf der folgenden Seite des nächsten Kapitels äußert sich der Erzähler zu diesem Namenswechsel und dessen Bedeutung für Monroes Identität: „Marilyn quickly turned her back on Norma Jean ... and began to identify totally with her new self ...“¹⁴⁸.

Im Mittelpunkt anderer Biografien steht dagegen der mögliche Identitätsverlust auf Grund des Namenswechsels; dieser bildet den Ausgangspunkt für die weitere Deutung von Marilyn Monroe. Dafür weise ich hier auf Joyce Carol Oates’ Roman *Blonde* voraus, in dem der Namenswechsel erstens als ein Kampf zwischen Marilyn und

¹⁴⁶ Steinem 1987, 1 f. (Hervorhebung F.G.).

¹⁴⁷ Guiles 1970, 79.

¹⁴⁸ Ebd., 83.

ihrem Studio geschildert wird und zweitens beide Namen, Norma Jean(e) Baker und Marilyn Monroe, im Verlauf des Buchs immer wieder genannt und mit verschiedenen Bedeutungen versehen werden. Über das Jahr 1956, als Marilyn den Film *Bus Stop* drehte, schreibt Oates: „Staring at herself in the mirror: Norma Jeane and not ‘Marilyn.’ Sallow skin and bloodshot eyes and the beginning of something fatally puffy around her mouth.“¹⁴⁹

3.2 Die Biografie und deren Fiktionalisierung

In der Biografieforschung werden verschiedene Differenzmerkmale genannt, die es erlauben, die Spannbreite biografischer und biografisch-fiktionaler Werke definitiv zu unterscheiden. Primäres Merkmal bildete lange Zeit die scheinbar unproblematische Abgrenzung zwischen Fakt und Fiktion, wobei eine Gleichsetzung von Fakt mit Wahrheit erfolgte und in Folge dessen implizit die Fiktion der Wahrheit entgegengesetzt wurde.¹⁵⁰ Im Bewusstsein um die Komplexität der Abgrenzung von Fakt und Fiktion im Zusammenhang mit dem Begriff der Wahrheit werden in verschiedenen Studien jedoch alternative Kriterien wie wissenschaftlich, verifizierbar und objektiv genannt, um faktische Biografien sowohl von fiktionalisierten als auch von fiktiven (d.h. frei erfundenen) zu unterscheiden. Meist kommt es dabei zu einer Skalierung, wie bei Paul Murray Kendall, der die Eckdaten wissenschaftlich und literarisch nennt. Denn, so seine Begründung, „two powerful forces have pressed upon life-writing: the force of science and the force of literature, one from without, as it were, and one from within.“¹⁵¹ Seine acht Typen, von den auf der einen Seite am-stärksten-wissenschaftlichen/am-wenigsten-literarischen bis zu den auf der anderen Seite am-wenigsten-wissenschaftlichen/am-stärksten-literarischen sind folgende: *Behemoth*, *life-and-times*, *research*, *scholarly*, *super-biography*, *interpretative*, *fictionized*, *novel-as-biography*. Wie sein Ordnungskriterium zeigt, sind die ersten vier Genannten durch einen zunehmenden Grad von gründlicher Nachforschung gekennzeichnet, die größtenteils mit wissenschaftlichen Methoden betrieben wird; wobei die Fülle der reinen Faktenanhäufung durchaus variiert (beredtes Beispiel ist die *Behemoth biography*, welche durch großen Umfang und Detailfülle auffällt). Die drei letztgenannten Typen weisen stärker werdende literarische Elemente und Erzählstrukturen auf, was unter anderem dazu führen kann, dass die in diesen angegebenen Daten oder Ereignisse nicht immer verifizierbar sind bzw. durch freie Assoziationen vom Autor angereichert werden. Der Fokus liegt bei diesen Biografien auf der literari-

¹⁴⁹ Oates 2000, 707. Vgl. zur Namenssuche ebd., 271-74.

¹⁵⁰ Paul Murray Kendall schreibt, der Biograf sei „confined within the adamantine limits of the biographic oath to tell the truth.“ Paul Murray Kendall, *The Art of Biography* (New York: Norton, 1965), 123.

¹⁵¹ Ebd., 116.

schen Ausgestaltung und Darstellung; es werden damit teilweise andere Ziele erfolgt als bei den stärker wissenschaftlich orientierten Biografien.

Ein zweites, ebenso häufig zitiertes Merkmal bildet die Imagination des Autors bzw. der beschränkend-restriktive oder sehr freie Umgang mit derselben. Dieses Kriterium dient dazu, eine Klassifizierung zwischen den Polen objektiv und subjektiv anzusetzen. Entsprechend können auch James Cliffords Biografietypen gelesen werden: *objective*, *scholarly-historical*, *artistic-scholarly*, *narrative* und *fictional biography*.¹⁵² Ähnlich wie bei Kendall ist hier eine graduelle Abnahme wissenschaftlicher und eine Zunahme literarischer Möglichkeiten gegeben. Der erste Typ verspricht Vollständigkeit und erhebt den Anspruch, bar jeden Einflusses von Imagination oder subjektiver Bewertung nur die verifizierbaren Fakten mit größtmöglicher Objektivität wiederzugeben. Schon in den als *artistic-scholarly* bezeichneten Biografien wird die Akzentverschiebung im Namen deutlich. Hier sieht sich der Biograf stärker in der Rolle eines Autors, d.h. eines imaginativen, kreativen Künstlers, der neben der reinen Datenübermittlung auch ein literarisch anspruchsvolles Werk zu schreiben beabsichtigt. Ähnlich wie bei Kendall ist auch bei Clifford die Abgrenzung zwischen der narrativen und der fiktionalen Biografie nicht problemlos zu treffen; Clifford modifiziert dafür zwischen fast und vollständig fiktionalen Werken. Gerade letztere tragen denn auch nicht mehr die Gattungsbezeichnung Biografie, sondern verstehen sich selbst als Roman. Ihr Verfasser ist weniger ein Biograf, als vielmehr ein Schriftsteller, der sich in einem seiner Werke einer real-historischen Person zuwendet (Virginia Woolf kann als Beispiel genannt werden, deren Roman *Orlando* sowohl das individuelle Leben ihrer Bekannten Vita Sackville-West als auch die Familiengeschichte der Sackville-Wests während mehrerer Jahrhunderte erzählt).

In Abgrenzung zu den oben genannten Kriterien widmet sich Ina Schabert der Frage, wie ein Biograf einer anderen Person begegnen kann, um diese in ihrem gesamten Wesen zu erfassen und wie die daraus resultierenden Erkenntnisse literarisch am wirkungsvollsten umzusetzen sind. Sie diskutiert dafür verschiedene Ansätze, die sich dem interpersonalen Fremdverstehen widmen und die nach der Identität des Subjekts fragen. Schabert dringt in einen Bereich vor, der fern bloßer Faktenwiedergabe vornehmlich auf das Denken und Fühlen des biografischen Objekts zielt. Dafür unterscheidet sie in die eher faktisch-realen *socio-* und *psycho-biography* und in die stärker fiktionalen Typen *imaginative* und *fictional biography*.¹⁵³ Die beiden Erstgenannten erheben auf je eigene Weise den Anspruch der Objektivität, sei es auf Grund der objektiven Außendarstellung des Lebens bei den Soziobiografien oder auf Grund der Einbeziehung wissenschaftlicher Theorien und Methoden von Psycholo-

¹⁵² James L. Clifford, *From Puzzles to Portraits: Problems of Literary Biography* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970), 85-87.

¹⁵³ Schabert 1990, 49 ff.

gie und Psychoanalyse im Fall der Psychobiografien¹⁵⁴. Imaginative (d.h. fantasievolle) Biografien unterscheidet Schabert von fiktionalen anhand der größeren Materialfülle und von in ihnen auftauchenden Signalwörtern wie *probably* oder *I would suggest*, die die auktoriale Vermutung deutlich machen und damit eine Unsicherheit hinsichtlich der Verifizierbarkeit des dargestellten Geschehens betonen. Damit weist der Autor darauf hin, dass es sich um ein mögliches, nicht jedoch durch Dokumente beweisbares Ereignis handelt. Autoren fiktionaler Biografien nehmen sich größere Freiheiten bei der Materialauswahl, sie nutzen nur wenige Dokumente, um anhand derer und angefüllt mit ihrer Einfühlungs- und Erfindungsgabe das biografische Objekt zu be-/erschreiben. Nicht das gesamte Leben in seiner Entwicklung (von der Geburt bis zum Tod) wird erzählt, sondern der Autor rückt einen begrenzten, aber signifikanten Lebensabschnitt in den Fokus der Darstellung. Oft handelt es sich dabei laut Schabert um die letzten Lebensjahre, in denen die Zeit der Reflexion angebrochen ist.

Anhand der Differenzierungskriterien wird ersichtlich, dass der Versuch der Abgrenzung von faktischen und fiktionalen Biografien spätestens seit den 1960er Jahren eine Konstante in der Biografieforschung bildet. Verschiedene Erkenntnisse, die auch Auswirkungen auf die Biografieschreibung hatten, sind heute generell akzeptiert: erstens, dass die „reinen, für sich genommenen, ‘langweiligen’ Fakten ... nicht nur der ordnenden, sichtenden, wertenden Hand des kritischen Quellenforschers [bedürfen], sondern auch der verlebendigenden, veranschaulichenden, konkretisierenden Imagination des Erzählers“¹⁵⁵. Zweitens erhebt heute kein Biograf mehr den (naiven) Anspruch auf Vollständigkeit oder Objektivität. Vielmehr ist seit Mitte des 20. Jahrhunderts eine stärkere Ausdifferenzierung innerhalb verschiedener fiktionaler Ansätze der Biografieschreibung zu beobachten, was mit einem allgemeinen empirischen Skeptizismus begründet werden kann.

3.2.1 Real-historische Personen in literarischer Fiktion

Ich habe weiter oben schon einmal kurz die Ausdifferenzierung von Literatur und Historiografie im 19. Jahrhundert erwähnt. Diesmal möchte ich diese Entwicklung erneut nachzeichnen, jedoch vom Blickpunkt der Literatur aus betrachtet, um damit die Diskussion zur Fiktionalisierung real-historischer Personenporträts vorzubereiten. Außerdem biete ich die genannte Abspaltung in einen größeren Zeitrahmen ein.

¹⁵⁴ Diese Biografien greifen Freuds psychoanalytische Überlegungen auf und deuten Ereignisse aus der Kindheit oder einzelne Schriftstücke des biografischen Objekts als Hinweise zur Erkundung der psychischen Einstellung bzw. versuchen sie zu begründen, wie bestimmte, v.a. traumatische Kindheitserlebnisse den weiteren Lebensweg einer Person bestimmten.

¹⁵⁵ Christian von Zimmermann (Hg.), *Fakten und Fiktionen. Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970* (Tübingen: Narr, 2000), 4.

Bis zum 19. Jahrhundert existierte noch keine klare Trennung zwischen fiktionalen und faktischen Werken, so dass Autoren nicht davor zurückschreckten, real-historische Personen in ihre Werke aufzunehmen bzw. Autoren faktischer Werke (z.B. Biografien) auf Erzählverfahren zurückgriffen, die späterhin als literarisch-fiktional eingeschätzt wurden. Im 17. Jahrhundert beispielsweise dienten historische Figuren in fiktionalen Werken oft moralisch-didaktischen Zielen. Für die damalige Zeit kann festgestellt werden, dass Autoren (pseudo-)biografische Romane nutzten, um mit und in diesen offizielle Wahrheiten zu hinterfragen und zu kritisieren, aber auch um darauf hinzuweisen, dass jede Erzählung (ob in Form von Geschichtsschreibung oder als Roman) eine linguistische Konstruktion „with no necessary relation to truth“ ist.¹⁵⁶ Dieses Wissen zeigt sich auch bei den faktischen Biografien des 18. Jahrhunderts. Neben der Erkenntnis, dass die Autorsubjektivität beim Verfassen eines biografischen Porträts eine wesentliche Rolle spielt, so dass unterschiedliche Aspekte ein- und derselben Person durch verschiedene Biografien offenbar werden, setzte sich auch die Ansicht durch, dass die Biografie ein Versuch ist, um die disparaten Fakten in einer Erzählung zu bündeln bzw. zu Kohärenz zu bringen. Die von Annette Wheeler Cafarelli genannten Merkmale romantischer Biografien weisen denn auch eine gewisse Ähnlichkeit mit postmodernen Erzählverfahren auf, ohne dass diese jedoch von gleichen Ideen und Absichten geleitet wurden:

A disorienting absence of introductory and concluding statements emphasizes the avoidance of fixed interpretations. Generic disruptions include transgressions of form and social decorum: truncation, iconographic encoding, irresolution, achronology, scandalous revelations based on privileged information, interposition of the biographer's life history, emphasizing narrative authority above mere accuracy.¹⁵⁷

Im 19. Jahrhundert setzte eine gegenläufige Entwicklung ein, die nachhaltigen Einfluss auf die Biografieschreibung und die Literatur hatte: Einerseits wurde die Geschichtsschreibung als Wissenschaft auf Grund des Einflusses rationalistischer und naturwissenschaftlicher Wissensdiskurse rigider, so dass eine klare Trennung zur Literatur erfolgte; andererseits beeinflusste der aufkommende Realismus die literarische Produktion. Roland Barthes konstatiert eine gegenseitige Entwicklung zwischen dem Aufkommen des realistischen Romans und dem Postulat der 'objektiven' Geschichte.¹⁵⁸ Sowohl dem realistischen Roman als auch der Biografie ist der Impuls gemein, die Entwicklung einer Person einschließlich ihrer Identitätsbildung zu beschreiben. Doch gerade diese Gemeinsamkeit verhindert eine Einbeziehung real-

¹⁵⁶ Jacobs 1990, 11.

¹⁵⁷ Annette Wheeler Cafarelli, *Prose in the Age of Poets. Romanticism and Biographical Narrative from Johnson to DeQuincey* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990), 17.

¹⁵⁸ Vgl. Clark 2004, 97.

historischer Personen in realistische Werke. Dienten in früheren Epochen, z.B. in der Romantik, historische Personen als Garanten für den Wahrheitsanspruch von Romanen, so trat jetzt genau das Gegenteil ein: Die Schriftsteller beharrten auf dem mimetischen Effekt ihrer Werke und forderten dafür ein ganzheitlich literarisches Kunstwerk ein, in dem die historische Person eher störte, denn:

the historical figure is open to evaluation and challenge from any skeptical reader and thus is at odds with the techniques of formal realism that establish in the reader a type of belief not based on factual truth but yet capable of being weakened by falsifiable claims.¹⁵⁹

Der realistische Effekt der Literatur wäre demnach diskreditiert, wenn das präsentierte Porträt nicht mit der extratextuellen Realität der Person übereinstimmte, was wiederum kontraproduktiv mit dem Anspruch der Schriftsteller ist, eine werkspezifische Wahrheit zu präsentieren. So versuchten Autoren realistischer Romane die außertextuellen Referenzen so gering bzw. so allgemein wie möglich zu halten. Erst durch die Moderne zu Beginn und später vermehrt unter postmodernen Einflüssen ab Mitte des 20. Jahrhunderts fand die real-historische Person wieder Eingang in fiktionale Werke. Jetzt jedoch war es der Versuch, die mimetische Illusion bewusst zu durchbrechen und den Konstruktcharakter nicht nur von literarischen und historiografischen Werken, sondern auch von so zentralen Begriffen wie Realität und Wahrheit zu verdeutlichen, der dieser erneuten Vermischung von Fakt und Fiktion Vorschub leistete. Der tradierten Wahrheit (Geschichte) sollte eine andere, an den Rändern¹⁶⁰ entstandene Version entgegengesetzt werden; deutlich wird dies u.a. bei der alternativen Geschichtsschreibung von Frauen, Minderheiten oder postkolonialen Kulturen. Außerdem setzte sich die Erkenntnis durch, dass Fiktion nicht mehr entgegengesetzt zur Wahrheit ist, vielmehr werden Begriffe wie Wahrheit, Realität und Identität als sozio-kulturelle und/oder diskursive Konstrukte dechiffriert und somit der Fiktion gleichgestellt.

¹⁵⁹ Jacobs 1990, 16.

¹⁶⁰ Ich verwende den Begriff der Ränder, da es sich hier um einen Konflikt zwischen Zentrum (Europa/USA) und Peripherie/Rand (postkoloniale Staaten u.a.) handelt. Das Zentrum war und ist diskursbestimmend, d.h. es schreibt die universell gültige Geschichte und definiert universell gültige Begriffe. Durch die *Post-Colonial Studies* wurde das Problem benannt und den Rändern (d.h. den postkolonialen Staaten) verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet, um beispielsweise ihre eigene, partikulare Geschichte zu schreiben. Diese Entwicklung ging einher mit einer Absage an die sogenannten *Meta Narratives* (Bibel etc.) und die Erkenntnis der Partikularität und Fragmentierung.

3.2.2 Möglichkeiten der Fiktionalisierung

Warum kommt es zur Fiktionalisierung des Lebens real-historischer Personen? Welches Ziel verfolgen die Autoren damit, dass sie durch die faktische Biografie nicht erfüllt sehen? Wie verschiedentlich bereits angemerkt, ist das Besondere der Biografie ihr Zwischenstatus zwischen Historiografie und Literatur. Christoph Gradmann spricht im Hinblick auf die Diskussion zur Fiktionalisierung in der Historiografie davon, dass diese dazu diene, Geschichte erfahrbar zu machen (im Sinne von O'Neills Hintergrundbild), ohne dabei „die Faktizität des Dargestellten grundsätzlich zu gefährden“¹⁶¹. Diese Erfahrbarmachung von Geschichte konnte schon bei Sir Walter Scott beobachtet werden, dem die Geschichtsschreibung zu trocken und stilistisch unattraktiv erschien und der darum eine komplementäre Beziehung zwischen derselben und der Literatur einforderte. Somit handelt es sich durch die mittels der Fiktionalisierung ermöglichte Erfahrbarmachung nicht um eine Verfälschung der Fakten, sondern vielmehr um eine literarische Gestaltung historischer Sachverhalte.

Mit Gradmann ist ein erstes Ziel der Fiktionalisierung genannt. Ina Schabert und Naomi Jacobs verweisen in ihren Studien auf ein weiteres: Sie glauben, mit Hilfe der psychologischen Annäherung einer anderen, d.h. im vorliegenden Fall der zu biographierenden Person näher zu kommen als dies durch die bloße Faktenanhäufung möglich wäre: „How can one acquire genuine knowledge of the other person“¹⁶² fragt Schabert gleich zu Beginn ihres Buches. Damit spricht sie an, dass es ihr vor allem um den Verstehensprozess und die Art und Weise des Er-Schreibens der anderen Person geht. Das Ziel ihrer Untersuchungen bildet das interpersonale Fremdverstehen. Schlüsselbegriffe sind hier die Einfühlung (engl. *comprehension*) und die imaginative Teilnahme (engl. *imaginative participation*), die den Autor-Biografen in seiner Arbeit leiten. Der an Sartre angelehnte Begriff der Einfühlung ist in diesem Zusammenhang von zentraler Bedeutung. Es handelt sich dabei um einen kontinuierlich vor- und zurückgreifenden Prozess, der changierend zwischen allgemein historischen Bedeutungen und konkret psychobiografischen vermittelnd sich dem Objekt nähert, wobei die jeweiligen Erkenntnisse angepasst, mit vorliegenden verglichen und teilweise verworfen werden.¹⁶³ In diesem Prozess (Sartre nennt es ein *pro-ject*) wird der mentalen und imaginativen Arbeit des Autors genau so viel, wenn nicht

¹⁶¹ Christoph Gradmann, „Geschichte, Fiktion und Erfahrung – kritische Anmerkungen zur neuerlichen Aktualität der historischen Biographie“ In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (Tübingen: Max Niemeyer, 1992:2), 1-16, hier 12.

¹⁶² Schabert 1990, 1.

¹⁶³ Vgl. ebd., 13.

sogar mehr Raum gegeben als der bloßen Faktensammlung und -interpretation. Somit hat der Autor (im Gegensatz zum traditionellen Biografen) eine Schlüsselfunktion inne: Auf Grund der Einfühlung gelingt es ihm, die vorhandenen Leerstellen und Widersprüche zu füllen bzw. kann er diese offen stehen lassen.

Der Anspruch, den Anderen vollständig zu verstehen und ihn in einer Biografie als kohärent-erklärbare Person auszudeuten wird damit teilweise fallengelassen. Der stark subjektiv-offene Ansatz geschieht bewusst um den Preis der Fiktionalisierung des biografierten Lebens:

A tendency can be observed among philosophers and psychologists to consider the literary imagination as one of the few, if not the only, means of obtaining intuitive knowledge about the other person and giving adequate expression to this kind of knowledge.¹⁶⁴

Die stärkere Betonung des Autors hat zwei Auswirkungen auf die Gattung: Die Biografie wird aus ihrem traditionellen Kontext (als Teil der Geschichtswissenschaft) gelöst, denn der Biograf begreift sich mithin zuerst als Schriftsteller bzw. vice versa wird ein Schriftsteller zum Biografen. Außerdem wird die Rolle des Biografen und des Schreibprozesses offen im Werk thematisiert, was meist auf einer Metaebene geschieht. Demzufolge verfassen bekannte Schriftsteller, die größtenteils schon mit anderen literarischen Arbeiten reüssierten, auch fiktionale Biografien, so unter anderem Virginia Woolf (*Orlando*, 1928)¹⁶⁵, William Styron (*The Confessions of Nat Turner*, 1967), Norman Mailer (*Marilyn*, 1972) oder Julian Barnes (*Flaubert's Parrot*, 1984). Diese Tatsache verdeutlicht die Akzentverschiebung: Es geht nicht mehr primär um das faktengetreue Niederschreiben (d.h. Be-Schreiben) des Lebens einer historisch interessanten oder berühmten Person, sondern die an fiktionalen Werken geschulten Autoren befassen sich stärker mit der Frage nach dem Wesen des Biografierens (dem Er-Schreiben) und den Möglichkeiten einer Verbindung zwischen Biografie und Roman.

Ich sprach im zweiten Kapitel von der festmachenden Tendenz jeglicher Schrift (im Unterschied zur Sprache bzw. zum Sprechen). Hier ist eine Möglichkeit angedeutet, um dieser Tendenz zu begegnen: Schreiben nicht als bloßes Nieder- oder Beschreiben aufzufassen, sondern als Er-Schreiben. Damit soll zumindest in Erwähnung gezogen werden, Schreiben als dynamischen Prozess zu begreifen – ob sich diese Dynamik jedoch in der Schrift wiederfindet, bleibt zu bezweifeln. Das fiktional(isiert)e Werk

¹⁶⁴ Ebd., 19.

¹⁶⁵ „Mit der Stimme eines pompösen Biographen, dessen Ideal detailgetreuer Faktizität Virginia Woolf als Fiktion entlarvt, um so den Stil der traditionellen Biographie zu parodieren, schildert die Autorin die Erlebnisse ihres Phantasiegeschöpfes Orlando, die dreieinhalb Jahrhunderte umspannen, Orlando selbst aber nur zwanzig Jahre älter werden lassen.“ *Neues Kindler Literatur Lexikon. Studienausgabe* Bd. 17 (München: Kindler, 1988), 828.

wird demzufolge auch oft als Roman in bewusster Abgrenzung zur traditionellen Biografie gekennzeichnet, was dem Leser als Hinweis dient, wie das Buch (nicht) zu lesen ist. Die sich in der Literaturwissenschaft eingebürgerte Gattungsbezeichnung 'fiktionale Biografie' verdeutlicht, dass die Autoren Erzählformen verwenden, die allein der literarischen Fiktion vorenthalten zu sein scheinen: „Faced with the far-reaching developments in human knowledge that have occurred in our time, the biographers resort to the innovative modes of fiction in order to give a more truthful account of a life.“¹⁶⁶

Fiktionale Marker

Schaberts Hinweis auf die innovativen Erzählformen nutze ich, um erstens einige dieser zu benennen und um zweitens anhand formaler Kriterien den Unterschied zwischen fiktionalem und faktischen Diskurs aufzuzeigen. Eine erste Vertreterin für die fiktionale Biografie ist Virginia Woolf. Anhand dieser Schriftstellerin kann gezeigt werden, dass die Neuorientierung der Biografik in engem Verhältnis zu Neuerungen von literarischen Erzähltechniken und -formen am Anfang des 20. Jahrhunderts geschieht, ist doch Woolf ebenso eine prominente Vertreterin der Literatur der Moderne bzw. des *novel of consciousness* (vgl. ihren Roman *Mrs. Dalloway* von 1925). Autoren des *novel of consciousness*¹⁶⁷ nutzen einen neuen Schreibstil, um der existentiellen Identität der literarischen Charaktere näher zu kommen. Sie setzen verstärkt den inneren Monolog ein, um damit neben der Darstellung der Gedankenwelt der Figuren auch die Subjektivität von Zeit und des Vergehens von Zeit zu markieren. Der innere Monolog bzw. Bewusstseinsstrom gibt den unaufhaltsamen, teils willkürlich oder chaotisch erscheinenden Gedankenstrom ebenso wie in diesen einfließende Empfindungen, Gefühle oder Erinnerungen der Figuren wieder, ohne dass durch deiktische Mittel eine klare Abgrenzung bzw. Kennzeichnung zum Dialog oder Erzählerbericht erfolgt.

Desgleichen nimmt der Erzähler eine neue Rolle ein, er ist nicht mehr der allwissende, seinen Lesern gleichsam überlegene, sondern offenbart seine Unsicherheiten und lädt den Leser ein, an dem Erkenntnisprozess selbst mit teilzunehmen, was mittels einer zunehmend diskontinuierlichen Erzählweise geschieht (z. B. William Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1931). Der Verlust der erzählerischen Sicherheit in

¹⁶⁶ Schabert 1990, 59.

¹⁶⁷ Der Begriff geht auf den von William James um 1890 so bezeichneten *stream of consciousness* (dt. Bewusstseinsstrom) zurück, mit diesem Terminus benannte er die permanent fließende innere Gedächtnisleistung. Schon in Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1760-67) sind Ansätze dieser Technik zu erkennen, jedoch wurde sie erst ab dem frühen 20. Jahrhundert (u.a. durch James Joyce's *Ulysses*, 1922) in die Literatur eingeführt. Vgl. J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (London: Penguin, 1991), 919.

literarischen Texten verläuft parallel zu der zunehmenden Verunsicherung der Historiker, die dem Rankeschen Anspruch, zu „erzählen wie es gewesen“ nicht mehr folgen können, da sie sich der Unmöglichkeit einer objektiven Position und geschichtsimmanenten Sinnstruktur zunehmend bewusst werden. Die Erkenntnis, dass der Sinngebungsprozess wesentlich von der Sprache bestimmt wird bzw. von dieser abhängig ist, setzt sich also parallel in den (Geschichts-) Wissenschaften und in der Literatur durch und bewirkt dadurch erneut eine Annäherung dieser beiden.

Fiktionale Biografien stützen sich dabei auf bestimmte Erkenntnisse, um die Grenze von Fakt und Fiktion zu markieren und zu hinterfragen. Dies geschieht zu einem Großteil aus der Überlegung heraus, dass das Subjekt bzw. die Identität keine „pre-given entity“¹⁶⁸ darstelle, sondern dass sowohl die Subjektkategorien als auch die Identitätsangebote sozio-kulturell und diskursiv konstruiert seien.¹⁶⁹ Dieser durch den Post-Strukturalismus genährte epistemologische Skeptizismus ermöglicht es daher Autoren, reale Personen neben fiktiven zu präsentieren und Lebensdaten und Ereignisse über diese realen Charaktere frei zu erfinden bzw. dem literarischen Ziel entsprechend zu verändern. Auf Grund der hier benannten diskursiven Abhängigkeit ist eine Unterscheidung zwischen historisch-biografischen Fakten und der literarischen Imagination nur noch bedingt möglich: „Denn wenn die Realität durch die Art ihrer Repräsentation erst ins Leben gerufen oder zumindest entscheidend mitgeformt wird, braucht sie in Zukunft nicht mehr widerspruchslös als gegeben hingenommen zu werden.“¹⁷⁰

Entgegen Aristoteles' Meinung, dass das Distinktionsmerkmal zwischen Geschichtsschreiber und Dichter nicht sein kann, ob der eine in Versen und der andere in Prosa schreibt, muss dieser Aspekt mit in die Diskussion aufgenommen werden. Statt rein inhaltlicher Merkmale (wie die Frage nach der faktischen Basis bestimmter Ereignisse) werde ich daher im Folgenden formale und sprachliche Kriterien nennen, die helfen, eine fiktionale von einer faktischen Biografie zu unterscheiden. Die schon von Hayden White für die Historiografie festgestellte Narrativität kann nicht einziges Kriterium bleiben, denn, wie White feststellte, liegt jedem Text, gleich welcher Couleur, ein narratives Erzählmuster zu Grunde, welches die losen Ereignisse selektiert, ordnet und in eine Sinnstruktur bringt (wofür White den Begriff des *emplotment* einführt).¹⁷¹ Neben den beweisbaren Fakten fließen in fiktionale Biografien beispielsweise auch immer wieder Träume und Gedanken des Porträtierten mit ein. Ähnlich

¹⁶⁸ Madan Sarup, *Identity, Culture and the Postmodern World* ed. by Tasneem Raja (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996), 69.

¹⁶⁹ Vgl. Jacobs 1990, xvi.

¹⁷⁰ Annette Lönnecke, *Anglo-Kanadische Autobiographien der Postmoderne. Radikale Formen der Selbstporträtierung von John Glassco bis Kristjana Gunnars* (Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 1999), 34.

¹⁷¹ Vgl. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973), 5 und 7.

dem Bewusstseinsstrom des modernistischen Romans wird damit ein Element subjektiver Wahrnehmung in die Biografieschreibung eingeführt. Einerseits existiert für diese Träume und Gedanken keine Verifizierung durch Dokumente, andererseits verweist die damit einhergehende interne Fokalisierung auf den fiktionalen Aspekt solcher Werke: „fiction is recognizable as fiction only if and when it actualizes its focalizing potential.“¹⁷²

In Anspielung auf Coleridges „willing suspension of disbelief“ schreibt Annette Cafarelli: „Nowhere do we more willingly suspend our disbelief than in the reading of nonfiction prose [i.e. biography, F.G.]“¹⁷³. Sie deutet damit an, wie stark die Gattungsbezeichnung und andere paratextuelle Verweise die Rezeption beeinflussen. Wird die Lektüre literarisch-fiktionaler Werke davon geleitet, sich in vollem Wissen um die Fiktionalität auf die imaginierte Welt eines Schriftstellers einzulassen, so wird bei Biografien die „willing suspension of disbelief“ dadurch bestimmt, dass der Leser implizit von der Wahrheit des vermittelten Stoffes ausgeht. Jedoch kann der paratextuelle Verweis wie beispielsweise die unter dem Buchtitel gegebene Gattungsbezeichnung „Roman“ oder „Biografie“ nicht einziges Merkmal zur Unterscheidung fiktionaler von faktischen Werken sein. Cafarelli verwendet den Begriff der *nonfiction prose* (d.h. der nicht-fiktionalen Literatur). Damit deutet sie an, dass ein Werk literarisch genannt werden kann, auch wenn es nicht fiktional ist. Dass jeder schriftliche Text grundlegenden narrativen Regeln folgt, wurde an anderer Stelle schon gesagt. Somit ergeben sich drei unterschiedliche Kriterien an einen Text: Literari(zi)tät, Narrativität und Fiktionalität. Unter Literari(zi)tät verstehe ich die sprachlichen Elemente eines Textes, d.h. „alle Darstellungsmittel und innertextuellen Merkmale *ästhetischer* Formung (Tropen, lexikalische und syntaktische Eigenheiten, Deixis, Tempus, bewusstseinsdarstellende Erzählweisen etc.)“¹⁷⁴. Mit dem Begriff Narrativität soll der Aufbau des Textes, das von White definierte *emplotment*, verstanden werden. Die Zusammensetzung der Ereignisse enthält eine inhaltliche Komponente, da die Selektion und Aneinanderreihung kausale, temporale und andere sinnstiftende bzw. sinngebende Verknüpfungen schafft. Fiktionalität ist entgegen den beiden erstgenannten, textinternen ein textexternes Kriterium, es kann in einem breiteren kommunikationstheoretischen Kontext verstanden werden. Fiktionalität bezieht sich auf im Text vorkommende fiktive Elemente, z.B. fiktive Personen oder Ereignisse, die einer heuristischen Prüfung nicht standhalten würden. Außerdem

¹⁷² Dorrit Cohn, „Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases“ In: *The Journal of Narrative Technique*, 19/1989, 3-24, hier 9.

¹⁷³ Cafarelli 1990, 8.

¹⁷⁴ Jacoby 2005, 47 f. (Hervorhebung F.G.).

markiert die Fiktionalität eines Textes die Autorintention, da durch die Betonung der Fiktionalität das Leserverhalten gesteuert werden kann.¹⁷⁵

Biografische Fiktion und fiktionale Biografie

Es begegnen uns in der Literatur zwei verwandte Textsorten, die beide sowohl fiktionalen als auch biografischen Status, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß, für sich erheben: einerseits der biografische Roman (bzw. die biografische Fiktion) und andererseits die fiktionale Biografie. Ein biografischer Roman wird im Folgenden verstanden als ein Roman, der real-historische Personen in einem fiktionalen Kontext präsentiert. Dabei werden historisch bekannte und verifizierbare Informationen mit nicht-dokumentierten komplimentiert, ohne dass dies angezeigt wird. Sowohl bei der faktischen als auch teilweise bei der fiktionalen Biografie wird diese Vermischung durch den Biografen angezeigt, so dass Aussagen, für die keine Beweise vorliegen, beispielsweise als Hypothese bzw. Vermutung markiert werden.

Biografische Romane ordnen sich mit ihrer Erzählstruktur tradierten narrativen Mustern unter, ohne diese aufzusprengen oder zu hinterfragen. Vielmehr erfährt das biografische Material selbst eine Reduzierung, da es innerhalb der erzählerischen Grenzen verortet werden muss und dem Diktat von Kohärenz und Signifikation folgt. Dass diese Beschränkung seitens des Autors im Hinblick auf das biografische Material auch bei Biografien der Fall ist, verdeutlicht Sarah Churchwells Diskussion verschiedener Monroe-Biografien. So schreibt sie über einen möglichen frühen Suizidversuch von Monroe und die Bedeutung, diesen entweder als signifikanten Moment in die Biografie aufzunehmen oder als irrelevant und bloße Vermutung zu vernachlässigen: „[Spoto’s] rejection of this story is thus consistent with his conclusion“¹⁷⁶. Das Zitat zeigt, dass sowohl in faktischen Biografien als auch in biografischen Fiktionen die Einbeziehung sowohl konträrer Fakten als auch mehrerer, sich widersprechender Erzähler oder Perspektiven nicht vorkommt. Ebenso findet man in diesen Erzählformen keine metafictionalen und/oder metabiografischen Reflexionen, in denen der Autor/Erzähler einerseits auf den Status des Werks als Konstrukt und/oder Fiktion verweist und andererseits den Selbstanspruch der Biografieschreibung, eine andere Person in all ihren Facetten und Widersprüchen zu beschreiben, hinterfragt. Außerdem verharren sowohl Biografien als auch biografische Fiktionen in der Ansicht, dass den Fakten Priorität geschenkt werden müsse und andere, intuitivere Formen der Wissensaneignung, wie sie besonders von Schabert beschrieben

¹⁷⁵ Ebd., 50-57.

¹⁷⁶ Sarah Churchwell, *The Many Lives of Marilyn Monroe* (London: Granta Books, 2004), 222 f.

werden, abzulehnen seien: „The underlying belief is that historical reality is ‘knowable, coherent, significant, and inherently moving’.“¹⁷⁷

Demgegenüber thematisieren fiktionale Biografien gerade diese tradierten Vorstellungen und Annahmen. Häufig sind in diesen Texten sowohl metafiktionale als auch metabiografische Kommentare zu finden.¹⁷⁸ Erstere thematisieren offen die Fiktionalität des Textes und verweisen auf dessen performativen Charakter, wodurch sie eine bewusste Illusionsbrechung bewirken. Die metabiografischen Kommentare äußern einerseits Skepsis an den ontologischen und epistemologischen Selbstverständlichkeiten und werfen andererseits ein kritisches Licht auf die Möglichkeit des biografischen Schreibens überhaupt. Wobei gerade die Fiktionalisierung oft als plausibelste Möglichkeit erscheint, um sich der vergangenen Realität des biografischen Objekts anzunähern und dieses mit Hilfe eines fiktionalen Diskurses zu erschreiben. Das Aufbrechen ästhetischer Konventionen und Strukturen dient nicht zuletzt dazu, den „teleologischen Charakter eines aus der Rücksicht betrachteten biografischen Zusammenhangs“¹⁷⁹ zu hinterfragen (z.B. die Zuschreibung bestimmter Ereignisse im Leben des biografischen Objekts als Schlüsselerlebnisse, die den weiteren Lebensweg maßgeblich beeinflussten. Gerade die vermeintliche Zielgerichtetheit eines Lebens, wie es sich aus der retrospektiven Betrachtung und selektiven Datenauswahl durchaus vermuten lässt, soll zumindest problematisiert, wenn nicht sogar dekonstruiert werden.

3.2.3 Biografie, Fiktion und das Problem der Wahrheit

„Faced with the far-reaching developments in human knowledge that have occurred in our time, the biographers resort to the innovative modes of fiction in order to give a more truthful account of a life.“¹⁸⁰ Ich möchte das Zitat erneut wiederholen, um zu zeigen, dass Ina Schabert annimmt, die Hinwendung zur Fiktionalisierung erfolge zu einem wesentlichen Teil auch aus der Hoffnung heraus, damit einen wahrhaftigeren Bericht eines Lebens zu schreiben. Die Frage, inwieweit narrativ und literarisch Geschildertes noch der Wahrheit entsprechen kann, findet zunehmend auch Eingang in die Diskussion zur Biografieschreibung. Die vermeintliche Kohärenz der Fakten,

¹⁷⁷ Jacobs 1990, xv.

¹⁷⁸ In ihrer Analyse von Peter Härtlings *Hölderlin* spricht Jacoby hier von dem „hohen Maß an Selbstbewußtheit“, welches die fiktionale Biografie von der unreflektierten biografischen Fiktion unterscheidet. Vgl. Jacoby 2005, 193.

¹⁷⁹ Ebd., 163.

¹⁸⁰ Schabert 2005, 59. Die Hoffnung eines „more truthful account[s]“ mittels der Fiktionalisierung findet sich bestätigt, wenn man Rezensionen zu Joyce Carol Oates' *Blonde* liest. Mit diesem Roman sei Oates die „bislang glaubwürdigste Biografie“ über Marilyn Monroe gelungen, auch wenn sie letztendlich „völlig Fiktion“ sei. Vgl. Harald Fricke, „Mutmaßungen über MM“ In: *tageszeitung* vom 18.10.2000.

welche eine Wahrheit über das biografische Objekt suggeriert, ist lediglich auf Grund der narrativen Erzählstruktur zu erreichen, womit den einzelnen und möglicherweise zusammenhanglosen Ereignissen im Leben des Protagonisten eine spezifische Bedeutung (d.h. Wahrheit) zugeschrieben wird. Mit Blick auf die Historiografie hat schon Hayden White zur Vorsicht gemahnt, denn bereits vor der Selektion und Sichtung der Dokumente beginnt der Prozess der Präfiguration des Materials, d.h. der Blick des Historikers und seine persönlichen Erfahrungen und Ideologie bestimmen den Auswahlprozess wesentlich:

the documentary record does not figure forth an unambiguous image of the structure of events attested to them. In order to figure 'what *really* happened' in the past, therefore, the historian must first *prefigure* as a possible object of knowledge the whole set of events reported in the documents. This prefigurative act is *poetic* inasmuch as it is pre-cognitive and pre-critical in the economy of the historian's own consciousness. [...] In the poetic act which precedes the formal analysis of the field, the historian both creates his object of analysis and predetermines the modality of the conceptual strategies he will use to explain it.¹⁸¹

Die Frage nach der Wahrheit darf demnach nicht ausschließlich an die Fakten gekoppelt werden, auch wenn die Verfälschung gegebener Fakten oder die Erfindung zusätzlicher Ereignisse als Abweichung verstanden werden muss. Vielmehr enthalten die Fakten weder eine Aussage über wahr oder falsch noch eine ihnen immanente Sinnstruktur. Eine angebliche oder vermeintliche Wahrheit wird erst durch den Selektions- und Kombinationsprozess den Fakten zugeschrieben. Wahrheit ist somit zumindest in der Biografie als diskursiv zu betrachten, d.h. nicht als gegebene Größe, sondern als im Diskurs sich entfaltend: Es handelt sich nicht um eine Entität, auf die rekurrend zurückgegriffen oder die als Beweismittel dienen kann, sondern um eine im Schreibprozess erzeugte Größe. Kann also weiterhin über eine Biografie gesagt werden, dass sich die wahre Marilyn Monroe aus den Fakten bzw. der möglichst detailgenauen Wiedergabe derselben ergebe? Wird sie nicht vielmehr im Prozess des Schreibens jedesmal neu bzw. anders generiert? Das hieße, dass es keine prädiskursive Bezugsgröße 'Marilyn Monroe' gäbe, gegen die die im biografischen Diskurs be- oder erscriebene Marilyn Monroe gesetzt und mit der sie verglichen werden könnte.

Ein Vergleich mehrerer Biografien miteinander offenbart somit dem Leser unterschiedliche Deutungen und Einschätzungen der biografierten Person, ohne dass eine Lesart einer anderen privilegiert ist. Jedoch, und das soll das Beispiel der verschiedenen Monroe-Biografien verdeutlichen, kann es nicht allein darum gehen, ob ein Autor alle dokumentierten Lebensdaten und -stationen in seine Biografie mit aufnimmt

¹⁸¹ White 1973, 30 f. (Hervorhebung i.O.).

oder ob er diese durch erfundene Elemente bereichert, sondern wie er diese auswählt und kombiniert, um anhand dessen seine Wahrheit über das biografische Objekt zu generieren. Die Selektion und Kombination ebenso wie die (implizite) Interpretation der Fakten ist entscheidend beim Schreiben der Wahrheit: „das *nachvollziehende Verstehen* einer im Leben bereits erfolgten ‘Gestaltung aus dem Grenzenlosen’ [...] das rückgreifende *deutende Erleben*“¹⁸². Das Zitat stammt von Dilthey und offenbart die Idee des Gestaltens und Deutens im Moment des (Er-) Schreibens und damit die retrospektive Bedeutungszuweisung bestimmter Erlebnisse und deren Einbettung in den gesamten Lebenshorizont.

Das Wissen und das Thematisieren innerhalb der Biografie um diese Komplizenschaft des Autors beim Schreiben der Wahrheit ist eine Möglichkeit, dieser Komplizenschaft, wenn auch nicht ganz zu entkommen, so sie zumindest dem Leser vor Augen zu führen. Eine weitere Möglichkeit ist das bewusste Aushalten von Widersprüchen und Gegensätzen, das Offenlassen von Leerstellen und das bewusste Nicht-Abschließen des biografischen Porträts. Das Ende des geschilderten Lebens (d.h. der Tod) sollte demnach nicht als eine Entwicklung beschließend oder erklärend verstanden werden. Es ist ähnlich den vielen Einzelereignissen im Leben einer Person ein in gewisser Weise arbiträres, zufälliges Element – womit ich nicht das Lebensende an sich als zufällig betrachte, sondern den Zeitpunkt, d.h. sein zeitliches Auftreten in der ‘Nicht-Folge’ der Einzelereignisse. Ich möchte mit einem Satz von Liria Evangelista schließen, der sich zwar auf die Militärdiktatur in Argentinien (1976-1983) bezieht, der jedoch auch auf die Biografieschreibung angewendet werden kann: „To avoid, by all possible means, integrating it within a chronology that would explain it and bring it to a close, but rather, and to the contrary, to situate it within one that can be interrogated, so that it lends itself to meanings that are never fixed once and for all, but always amenable to renewal.“¹⁸³ Durch diesen Akt könnte auch teilweise dem Problem begegnet werden, dass die Schrift festsetzt. Es wäre ein wahrhaft kreatives Schreiben, welches sich selbst immer wieder hinterfragt und im Sinne eines performativen Akts ständig erneuert. Doch, so fragte ich bereits an anderer Stelle, wohnt dem Schreiben überhaupt eine solche Dynamik inne?

¹⁸² Zitiert in Leopold Rosenmayr, „Lebensalter, Lebensverlauf und Biographie“ In: Grete Klingenstein et al. (Hg.), *Biographie und Geschichtswissenschaft. Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit* (München: Oldenbourg, 1979), 47-67, hier 58 f.

¹⁸³ Liria Evangelista, *Voices of the Survivors. Testimony, Mourning, and Memory in Post-Dictatorship Argentina (1983-1995)* transl. by Renzo Llorente (New York: Garland Publishing, 1998), 117.

4 Guiles, Steinem, Mailer und Oates – Monroes Biografen

Im Folgenden werde ich die Biografien von Fred Lawrence Guiles, Gloria Steinem und Norman Mailer sowie den Roman von Joyce Carol Oates hinsichtlich der im vorhergehenden Kapitel getroffenen Aussagen und Merkmale analysieren. Dabei fokussiere ich auf folgenden Schwerpunkt: Wie und worin unterscheiden sich die Werke hinsichtlich des Selbstverständnisses als Biografie einerseits oder fiktionales Werk andererseits.

4.1 Fred Lawrence Guiles und Gloria Steinem – Die Fakten

Da Fred Lawrence Guiles und Gloria Steinem jeweils eine faktische Biografie geschrieben haben, werde ich beide gemeinsam zusammenfassen. Gloria Steinems Biografie aus dem Jahr 1987 bezieht sich u.a. explizit auf Guiles' zweite, überarbeitete Marilyn-Biografie von 1984. Weitere Referenzwerke sind für sie die nach Monroes Tod unter dem Titel *My Story* (herausgegeben von Milton H. Greene, 1974) erschienene Autobiografie sowie die Biografien von Lena Pepitone, Monroes Haushälterin in New York, (*Marilyn Monroe Confidential*, 1979) und Anthony Summers (*Goddess: The Secret Lives of Marilyn Monroe*, 1985). Wie bereits die Titel der letzten beiden Werke verdeutlichen, stützt sich Steinem v.a. auf Biografien, in denen neue, inoffizielle oder vom jeweiligen Autor (besonders von Anthony Summers) erstmals recherchierte und bis dahin unbekannte Fakten oder Ereignisse erwähnt werden. Ihre Bezugnahme auf das Buch von Monroes Haushälterin sowie auf die von Milton H. Greene veröffentlichte Autobiografie verdeutlicht außerdem, dass die Autorin Aussagen derjenigen besondere Aufmerksamkeit widmet, die einen engen Kontakt zu Monroe hatten und deren Schriften daher eine besondere Wahrhaftigkeit suggerieren.

Fred Lawrence Guiles gehört zu jenen wenigen Autoren, die gleich zwei Biografien über Marilyn Monroe geschrieben haben.¹⁸⁴ Die erste, 1969 veröffentlicht, trägt den Titel *Norma Jean. The Life of Marilyn Monroe*; Guiles' zweite, in einigen Punkten überarbeitete Version erschien fünfzehn Jahre später unter dem Titel *Legend. The Life and Death of Marilyn Monroe* (1984). Zwei Dinge fallen bereits durch die Titelwahl auf: Erstens wird Marilyns Mädchename im Titel der zweiten Biografie nicht mehr erwähnt; dagegen verweist der Autor hier bereits im Titel auf ihren Tod, was darauf

¹⁸⁴ Norman Mailer ist ein weiterer Vertreter. Er schrieb neben der Biografie *Marilyn* kurze Zeit später das Buch *Of Women and Their Elegance*. Weder der Titel noch die in diesem abgebildeten Fotos verschiedener Filmstars lassen auf den ersten Blick erkennen, dass es sich bei diesem zweiten Werk um eine in der Ich-Form erzählte fiktionale (Auto-)Biografie Marilyn Monroes handelt, die einen begrenzten Zeitraum ihres Lebens umfasst.

schließen lässt, dass er diesem eine wesentliche Bedeutung zuerkennt. Die Biografie von 1969 ist die erste substantielle Lebensbeschreibung über die Schauspielerin nach ihrem Tod. Sie sowie die nachfolgende von 1984 dienten zahlreichen Biografen und Autoren als Referenz (u.a. bezieht sich Norman Mailer auf Guiles, ebenso zitiert Joyce Carol Oates Guiles' zweite Monroe-Biografie als eine ihrer Quellen). Somit kann *Norma Jean* als (ein) Standardwerk zur Monroe-Biografik eingeordnet werden. Guiles nimmt in seiner zweiten Biografie auf die Aussagen oder Neuinterpretationen anderer zwischenzeitlich veröffentlichter Monroe-Biografien nicht explizit Bezug. Trotzdem fällt bei der Lektüre auf, dass einige neue Erkenntnisse mit hineinfließen, die dadurch das Porträt in manchen Punkten verändern. Bereits in seiner Danksagung am Anfang beider Biografien wird deutlich, dass der Biograf mit größtmöglicher Akkuratess vorgeht, um die Schauspielerin und ihr Leben einschließlich ihrer Karriere zu beschreiben¹⁸⁵. Er stützt sich sehr stark auf persönliche Interviews mit Monroes drittem Ehemann Arthur Miller, Allan Whitey Snyder (Monroes Stylist und enger Vertrauter über viele Jahre bis zu ihrem Tod), dem Regisseur Billy Wilder sowie den Fotografen und Monroe-Freund Milton H. Greene. In der zweiten Biografie gesteht er diesen Aussagen noch größeren Raum zu, d.h. mehr noch als in seiner ersten Biografie bezieht Guiles viele direkte Äußerungen in Form von Zitaten ein und lässt sie kommentarlos stehen.¹⁸⁶

4.1.1 Die Gliederung der Biografien

Guiles' Biografie ist chronologisch angelegt und in sechs Teile gegliedert, wobei der erste Teil kurz Monroes Herkunft, ihrer Kindheit und Jugend gewidmet ist (einschließlich eines knappen Porträts ihrer Großmutter und Mutter), bevor bereits ab dem zweiten Teil der Weg hin zur Schauspielkarriere geschildert wird. Dieses Kapitel ist mit „Goodbye, Norma Jean“ titulierte und endet mit dem Namenswechsel: „‘That’s it, then,’ Lyon said. ‘You’re Marilyn Monroe.’“ (80). Der dritte Teil beschreibt Marilyn Monroes erste Filmrollen, ihren zunehmenden Erfolg bis hin zu Ehe und Scheidung mit dem Baseballstar Joe DiMaggio, bevor im vierten Teil Monroes längerer Aufenthalt in New York im Zentrum steht (der wiederum den Titel „Experiment in Reality“ trägt). Der folgende fünfte Teil schildert die Ehe mit Arthur Miller und die während dieser Zeit gedrehten Filme *The Prince and the Showgirl* (mit Sir Laurence Olivier) und *Some Like it Hot* (mit Tony Curtis und Jack Lammon). Der zunehmenden

¹⁸⁵ Da ich Guiles' Werk als Biografie einordne, werde ich im Folgenden den Begriff *beschreiben* verwenden. An späterer Stelle erläutere ich den Unterschied zum *Erschreiben* real-historischer Personen durch Autoren fiktionaler Biografien.

¹⁸⁶ Guiles macht jedoch keinerlei Angaben, woher diese Zitate stammen, so ist es den Spekulationen des Lesers überlassen, ob sie aus einer persönlichen Unterredung Guiles' mit der jeweiligen Person resultieren oder ob der Autor sie anderen Büchern bzw. Interviews entnommen hat.

Bedeutung ihrer Filme einschließlich der Probleme und Schwierigkeiten während der Dreharbeiten wird in den einzelnen Kapiteln entsprechend immer mehr Platz eingeräumt. Der letzte Teil trägt bezeichnenderweise den Titel ihres letzten vollendeten Films, *The Misfits*, dessen Drehbuch ihr Noch-Ehemann Arthur Miller verfasste.¹⁸⁷

An den einzelnen Kapitelüberschriften wird deutlich, dass das Leben der Schauspielerinnen von dem der Privatperson in der vorliegenden Biografie kaum getrennt wird. So ist die einzige längere Periode, in der Marilyn Monroe relativ losgelöst von Hollywood und ihrem Image als Filmstar lebte (ihr mehrmonatiger Aufenthalt in New York sowie die Eheschließung mit Arthur Miller) mit „Experiment in Reality“ titulierte. Diese Überschrift kann, allgemein betrachtet, als Hinweis des Biografen auf seine Einschätzung der Irrealität von Hollywood und der Filmindustrie, d.h. auf deren illusionären Charakter, gelesen werden.¹⁸⁸

Im Gegensatz zu Guiles gliedert Gloria Steinem ihre Biografie nicht chronologisch, sondern thematisch, wie bereits die einzelnen Kapitelüberschriften verdeutlichen: „Norma Jeane“ (Kapitel 3), „Work, Money, Sex and Politics“ (Kapitel 4), „Among Women“ (Kapitel 5), „Fathers and Lovers“ (Kapitel 6) sowie „The Body Prison“ (Kapitel 7). Sie versteht jedes Kapitel als in sich geschlossen, wobei sich die einzelnen Kapitel durchaus ergänzen. Sie werfen aus unterschiedlichen Perspektiven ein Licht auf die Person Marilyn Monroe. Steinem eröffnet die Biografie (nach zwei einleitenden Kapiteln über das Zustandekommen des Textes bzw. über Monroes auch 20 Jahre nach ihrem Tod anhaltende Bedeutung und Popularität) mit einem längeren Ausschnitt aus einem Interview, das Marilyn Monroe im Sommer 1962 mit dem Fotografen George Barris führte und das in den folgenden Jahrzehnten nur in Auszügen veröffentlicht wurde. Das Interview entspricht einer kurzen Zusammenfassung ihres Lebens. Monroe schildert neben einigen Kindheitserinnerungen (Pflegefamilien, Waisenhaus etc.) ihren Weg von der unbekanntem Halbweise und dem Starlet Norma Jean Baker zum Hollywood-Star Marilyn Monroe. Die Autorin unterbricht die Aussagen des Interviews nur selten. So dies geschieht, dann einerseits, um die Atmosphäre zu beschreiben: „[one] cloudy Sunday in 1962...“ bzw. „[settling] into her wicker chair with her champagne glass in hand...“ (25). Andererseits erfolgen kurze Hinweise, um die emotionalen Beweggründe zu erläutern, die das Erzählen

¹⁸⁷ Die zweite Biografie ist ähnlich strukturiert, lediglich zwei Abweichungen fallen auf: das erste und zweite Kapitel der 1969er Biografie fallen in der späteren Version zu einem (dem ersten) Kapitel zusammen und das dritte Kapitel der 1969er Version wird in zwei (zweites und drittes) Kapitel der späteren Biografie aufgeteilt. Die Kapitel vier bis sechs beider Biografien sind in groben Zügen identisch.

¹⁸⁸ Zu dieser Einschätzung führt auch Guiles' Bemerkung gegen Ende der Biografie: „The reality of New York ... was more than she [Marilyn, F.G.] could take. She would sooner lose herself in the unreality of Hollywood.“ Guiles 1970, 352.

dirigieren und um die Gefühle zu beschreiben, die die erwachsene Schauspielerin beim Rekapitulieren ihres Lebens leiten. Dabei macht Steinem durch diese kurzen Einschübe deutlich, dass die damals 36-Jährige immer wieder mit dem Kind in sich bzw. mit den teils traumatischen Erfahrungen ihrer Kindheit zu kämpfen hat: „Whatever Marilyn’s intention of using this interview to show her control and good cheer, it was dissolving in the flood of childhood memories that seemed to wash away the years and turn her into Norma Jeane again.“ (31). Dieser letzte Satz veranschaulicht zweierlei, erstens geht es um den Kontrast zwischen dem Kind bzw. der authentischen Person Norma Jean Baker und dem Filmstar bzw. der Kunstfigur Marilyn Monroe. Zweitens deutet sie hier bereits einen gewissen Kontrollverlust an: Monroe kann entgegen aller anfänglichen Intentionen ihre Gefühle und Emotionen eben doch nicht zügeln oder unter Kontrolle bringen.

Ebenfalls in diesem dritten Kapitel erwähnt Steinem ein Referenzwerk, welches ihr als Grundlage zur psychologischen Deutung der Schauspielerin dient, W. Hugh Missildines Studie *Your Inner Child of the Past* (1965). Dieses zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Biografie. In seinem Buch argumentiert der amerikanische Psychiater W. Hugh Missildine, dass das einstige Kind, welches man einmal war, und die Erfahrungen während der Kindheit im späteren Erwachsenen weiter leben. Die Studie beruht auf seiner Beschäftigung mit den Auswirkungen schwieriger Kindheitserlebnisse auf das Leben von Erwachsenen. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht dabei das psychisch und emotional vernachlässigte und zurückgewiesene Kind, welches keine oder nur geringe Aufmerksamkeit von seinen Eltern bekommt. Missildine bezog sich dazu auf Untersuchungen der Kriegs- und Nachkriegszeit. Größtenteils verließ er sich jedoch auf seine eigenen Beobachtungen als Direktor des Children’s Mental Health Center in Columbus, Ohio. Steinem zitiert recht ausführlich aus Missildines Arbeit, wobei sie sich auf die Aspekte konzentriert, die ihrer Meinung nach am eindrucklichsten auf Marilyn Monroe zutreffen: die vielfältigen Beziehungen zu Männern als Kompensationserscheinung für Vernachlässigungen in der Kindheit, die im alltäglichen Auftreten und Verhalten anzutreffenden Anklänge an das Gebahren eines Schauspielers (als Möglichkeit, die ungeteilte Aufmerksamkeit anderer momentan auf sich zu ziehen) sowie die spätere Idealisierung der Eltern oder eines Elternteils bzw. das Schaffen einer Fantasie-Identität (vgl. 58). Missildines Untersuchungsergebnisse wendet Steinem im weiteren Verlauf der Biografie auf die Analyse von Marilyn Monroe an. Ähnlich wie Mailer geht es ihr darum, nicht nur das Leben der Schauspielerin zu beschreiben, sondern Monroes Verhalten zu untersuchen und ihre Beweggründe psychologisch zu erklären. Dabei übernimmt die Autorin Missildines Erkenntnisse unhinterfragt. Als Grundaussage verweist sie auf die Erfahrung des Zurückgewiesenseins, die Norma Jean als Kind wiederholt machen musste (die lediglich für kurze Besuche anwesende Mutter, das

Aufwachsen in verschiedenen Pflegefamilien, der Aufenthalt im Waisenhaus). Entsprechend Missildines Studie habe diese Grunderfahrung Monroes Handlungen als Erwachsene wesentlich bestimmt. Am Ende des siebten Kapitels schreibt Steinem: „It was this odd and unchallenging offer of sexual pleasure with only *childlike* warmth asked in return – of a beautiful adult woman, but one with the *frail ego of a neglected child* – that made her appeal unique...“ (141, Hervorhebung F.G.).

4.1.2 Abweichungen von Objektivität und Faktizität

Sowohl bei Guiles als auch bei Steinem kommt es zu Momenten, in denen deutlich wird, dass sowohl die Objektivität des Biografen als auch die Faktizität der genannten Ereignisse hinterfragt werden kann. Guiles beispielsweise begibt sich durch seine teilweise personale Erzählhaltung in die Position eines der Protagonisten. Am eindrücklichsten ist dies bei der Schilderung von Monroes Filmaufnahmen zum Film *The Seven Year Itch* zu sehen, die ich bereits am Anfang der Arbeit kommentierte. Hier macht sich der Biograf mit dem am Rande stehende Joe DiMaggio gleich, er beobachtet und schildert aus der Außenseiterperspektive des abseits stehenden DiMaggio die Vorgänge auf New Yorks nächtlicher Straße. Statt also nur das Ereignis und die Reaktion des Publikums auf die Schauspielerin neutral und objektiv zu beschreiben, fällt der Autor auf Grund der personalen Erzählhaltung ein Werturteil über ihr Verhalten. Des Weiteren fließen Gedanken von Marilyn Monroe selbst in verschiedene Beschreibungen ein, die über die Kenntnis des Autors hinausreichen: „She wasn’t absolutely clear as to what she would say to Mr. Zanuck if and when she reached him“ und „there were other times when she was quite content to be alone.“ (91 und 202). An diesen Stellen gleitet Guiles meist nur für ein, zwei Sätze in eine fiktionale Beschreibung über und verliert den eigenen Anspruch einer objektiven Schilderung.

In Verbindung mit anderen Biografien fällt außerdem auf, dass Guiles die Aussagen von seinen Interviewpartnern über Marilyn Monroes Leben und ihr Verhalten akzeptiert, ohne diese mit Schilderungen anderer zu vergleichen. Er unterlässt es, dem Leser mögliche Widersprüche in verschiedenen Berichten zu nennen und somit die Subjektivität seiner Interviewpartner anzuzeigen. Jedoch verweist er an entsprechenden Stellen direkt oder indirekt auf den Autor der jeweiligen Aussage. Ein Vergleich der Schilderung von Monroes Aufenthalt bei Milton und Amy Greene in New York zwischen Guiles und Norman Mailer verdeutlicht dies. Bei Guiles heißt es dazu:

Moving in with the Greens was not without its handicaps. She never felt at home with disciplined natures and Amy Greene was the most organized human being she had ever encountered. [...] Marilyn was to come to a conclusion which she later

confided to Miller that Amy's subterranean strengths had a tinge of the devious, requiring permanent defenses. (197)

Im Gegensatz zu Guiles zitiert Norman Mailer, auf dessen Biografie ich weiter unten noch genauer eingehen werde, an dieser Stelle verschiedene Biografen von Monroe und thematisiert die offensichtlichen Widersprüche bei der Beschreibung dieser Zeit. Guiles' oben genannte Einschätzung begründet Mailer mit den Worten: „Of course, this is the picture Marilyn gave to Miller, who was implacably opposed to the Greenes...“ (Mailer, 133). Des Weiteren beruft sich Mailer zum einen auf Zolotow, der eine nicht näher benannte weibliche Bekannte zitiert und zum anderen direkt auf Amy Greene selbst, die über Marilyn Monroe sagte: „My God, she was so beautiful, and I was just a couple of years out of a convent. [...] No, I didn't look down on Marilyn at all.“ (zitiert in Mailer 134 und 138). Der Vergleich offenbart, dass Aussagen über Monroes Verhalten aus der subjektiven Perspektive des jeweiligen Interviewpartners gefällt sind und somit für ein Gesamtporträt vorsichtig zu werten sind. Indem Guiles bestimmte Aussagen aufnimmt und auf eine Erörterung möglicher Widersprüche verzichtet, ergibt sich eine kohärente Erzählung, bei der die einzelnen Schilderungen einander rechtfertigen bzw. bezeugen.

Steinems Anspruch ist es, eine feministische Biografie zu schreiben, wie sie in der Einleitung betont: „The goal of this project, therefore, could and should be closer to that of feminism in general: to include the viewpoints and influence of both women and men, and thus to have a better chance of seeing one woman's life as a whole.“ (1). Am Ende ihrer Biografie imaginiert sie ein Leben für Marilyn Monroe, wenn diese nicht am 04. August 1962 an einer Überdosis Schlaftabletten gestorben wäre. Sie erwähnt, dass das Altern für Monroe sehr wahrscheinlich problematisch gewesen wäre, da ihr Image auch auf ihrer Jugendlichkeit beruhte. Steinem unterstellt, dass dieses Image für eine ältere Marilyn Monroe ebenso wie für ihr Publikum letztendlich die Trennung zwischen Marilyn Monroe und Norma Jean Baker offenbart hätte und daher eine Konfrontation der beiden 'Personen' nötig gewesen wäre: „Clearly, the public Marilyn could never have survived the game without revealing the lost Norma Jeane.“ (157). Damit versucht Steinem Marilyn Monroe zurück in eine private, authentische Person zu schreiben. Die von der Autorin genannten Lebensmöglichkeiten für eine ältere Monroe sehen dementsprechend aus – sie imaginiert Monroe ausschließlich als Privatperson und weniger als Filmstar:

A student, lawyer, teacher, artist, mother, grandmother, defender of animals, rancher, homemaker, sportswoman, rescuer of children – all these are futures we can imagine for Norma Jeane. If acting had become an expression of that real self, not an escape from it, one also can imagine the whole woman who was both Norma Jeane and Marilyn becoming a serious actress and wise comedienne who would still be working in her sixties, with more productive years to come. (180)

4.2 Norman Mailer: Hypothesen und Faktoide

„We have now transgressed every border of history“ (28) schreibt Norman Mailer an einer frühen Stelle seiner Biografie. Der hier offen benannte Verstoß, die Übertretung der Grenze zur Geschichtsschreibung, wird sich noch häufig wiederholen. Mailer hat für diese Art der grenzüberschreitenden Biografie den Begriff der *novel biography*¹⁸⁹ geprägt. Er vereint in diesem Begriff zwei gegensätzliche Impulse: die Imaginationsfreiheit des Romanschriftstellers und die faktengebundene Tatsachenschilderung des Biografen¹⁹⁰. Wobei das Wort *novel* in seiner Mehrdeutigkeit gleichzeitig auf das Neuartige verweist, das Mailer mit der vorliegenden Biografie zu erreichen versucht und also nicht zu einseitig nur im Sinne der Gattungsbezeichnung Roman gedeutet werden sollte. Mailer bezieht sich explizit auf Marilyn Monroe und ihren Status der Schauspielerin, um diese neue oder auch andere Art der Biografie-schreibung zu erläutern und die sie begleitende stärkere Fiktionalisierung zu rechtfertigen. Ich möchte dazu einen längeren Ausschnitt zitieren:

But why not assume Marilyn Monroe opens the entire problem of biography? The question is whether a person can be comprehended by the facts of the life, and this does not even begin to take into account that abominable magnetism of facts. [...] In a career like Monroe's, where no one can be certain whether she was playing an old role, experimenting with a new one, or even being nothing less than the *true* self ..., the establishing of facts dissolves into the deeper enigma of how reality may appear to a truly talented actor. Since the psychological heft of a role has more existential presence than daily life ..., so the twilight between reality and fantasy is obliged to become more predominant for a great actor than for others. (18, Hervorhebung i.O.)

Bezieht sich Mailer am Anfang des Zitats noch auf die Umstände eines Lebensporträts ganz allgemeiner Natur (die Widersprüchlichkeit von Fakten), so komprimiert er im Folgenden diese generellen Herausforderungen auf die Spezifik einer Schauspieler-Biografie. Beispielsweise spricht er recht undifferenziert von den Rollen, ohne zwischen fiktiven Filmrollen und den Rollen des Selbst im Alltag¹⁹¹ zu unterscheiden. Vielmehr konstatiert er eine gegenseitige Bedingung, durch welche es gerade im Fall des Schauspielers zu einer Vermischung von Realität und Fantasie (Filmwelt) kommt. Dadurch wird wiederum die ge- und erlebte Wirklichkeit des Schauspielers

¹⁸⁹ Ich möchte den Begriff nicht mit Roman-Biografie übersetzen, da es zu Missverständnissen kommen kann, erinnert er doch zu stark an die im vorherigen Kapitel beschriebenen biografischen Romane.

¹⁹⁰ Welche in den größeren Kontext der Geschichtsschreibung gehört.

¹⁹¹ Ich beziehe mich mit dieser Anspielung auf den Soziologen Erving Goffman und sein Buch *Presentation of Self in Everyday Life*, in welchem er die verschiedenen Rollen, die der Mensch während seines Lebens (oft auch parallel) ausfüllt, beschreibt. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Doubleday, 1990). Die deutsche Übersetzung des Werkes trägt den bezeichnenden Titel *Wir alle spielen Theater*.

für dessen späteren Biografen ebenfalls in Frage gestellt. Diese Ambivalenz deutet Mailer als Aufforderung an den Biografen, neue Wege der Biografieschreibung zu beschreiten. Er erkennt dabei speziell einem Schriftsteller (in klarer Abgrenzung zum Biografen) die Möglichkeit zu, mit Hilfe seiner größeren Vorstellungskraft dem Wesenskern des Menschen hinter der Maske des Schauspielers bzw. seiner verschiedenen sowohl öffentlichen als auch privaten Rollen näher zu kommen und das Leben dank der dichterischen Sprachvirtuosität zu be- und zu erschreiben. Wobei Mailers Begründung ganz speziell auf Marilyn Monroe abzielt, wenn er schreibt, „Marilyn Monroe opens the entire problem of biography“ (s.o.). Die von ihr selbst verbreiteten Un- oder Halbwahrheiten über ihre Kindheit und Jugend einerseits sowie ihr Mittel-Status zwischen natürlicher und künstlicher Person erlaubten es dem Autor wiederum, die Grenze zur Fiktion bewusst zu überschreiten. Nicht selten verweist darum Mailer auf die Fragwürdigkeit mancher Aussagen: „It is even conceivable Marilyn made it all up as still one more exercise of the skill with which she would later invent particular histories to attract pity“ (29).

Seine Biografie beginnt er demgemäß mit einer Diskussion zu dem von ihm formulierten Begriff der *novel biography* (vgl. 1. Kapitel). Er greift dafür auf Maurice Zolotows und Fred Lawrence Guiles' Monroe-Biografien zurück, den zwei bis zu diesem Zeitpunkt wichtigsten und bekanntesten Werken. Bei Zolotows Buch handelt es sich laut Mailer um eine Reihe teils erfundener, teils geschönter *stories*. Durch die Wortwahl *stories* (und den zusätzlich geäußerten Zweifeln an deren Wahrheitsgehalt) verdeutlicht Mailer, dass, auch wenn Zolotow sein Werk eine Biografie nennt, diese nicht frei von Fiktionen (hier im Sinne von Erfindungen) ist. Es sind einzelne Geschichten, die jedoch auch als Ganzes nicht *die* (Lebens-)Geschichte von Marilyn Monroe erzählen. Vielmehr ergebe sich bei Zolotow ein stark verzerrtes Bild von Marilyn Monroes Leben, was dem Umstand entspricht, dass ein Großteil der Biografie auf Monroes Autobiografie (geschrieben mit Hilfe des Journalisten Ben Hecht) beruht. Mailer kontrastiert Zolotows Werk mit Fred Lawrence Guiles', dem er Faktennähe und -treue sowie sorgfältiges Quellenstudium und ausführliche Recherche unter Monroes Bekannten und Weggefährten konzidiert. An dieser „biography of much estimable value for verifying the events of [Monroe's] life“ wiederum vermisst er die verlebendige Beschreibung der Person Marilyn Monroe: „Yet her personality remains mysterious. The facts live, but Marilyn is elusive“ (19). Zwischen den zwei ihn gleichermaßen nicht zufriedenstellenden Polen Erfindung und Faktentreue siedelt er seine *novel biography* an, um das Geheimnis Marilyn Monroe zu ergründen. Er verwendet Wörter wie mysteriös, Transzendenz und Magie, um einerseits auf den Charakter der Schauspielerin und ihre öffentliche Wirkung sowie andererseits auf das Schreiben ihrer Biografie verweisen:

One has to speak of transcendence. But transcendence was precisely the enigma which faced every psychohistorian, for it was a habit as much as a miracle, yet a mystical habit, not amenable to reason [...] By the logic of transcendence, it was exactly in the secret scheme of things that a man¹⁹² should be able to write about a beautiful woman, or a woman to write about a great novelist – that would be transcendence, indeed! (19)

Ähnlich wie Mailer formuliert Ina Schabert in der oben geführten Diskussion zu fiktionalen Biografien den Anspruch der Schriftsteller beim Verfassen eines solchen Werks: Das Ziel ist, mit Hilfe des schriftstellerischen Einfühlungsvermögens und der Erfindungsgabe eine andere Person zu ergründen und zu erschreiben. Im Ansatz gibt es Parallelen zwischen Mailers Werk und der von Ina Schabert definierten Gattung. Er verweist auf die spezifischen Fähigkeiten, über die er als Schriftsteller verfügt, d.h. die „imaginative acts of appropriation picked up by the disciplined exercise of one’s skill“ (20). Diese Einfühlung in und Darstellung der Gedanken- und Gefühlswelt anderer Personen kennzeichnet das fiktionale Element in seiner Wortschöpfung der *novel biography*. Das Ergebnis ist nicht eine faktische Biografie, sondern ein Roman, der den Regeln der Biografie folgt, die laut Mailer in Folgendem bestehen: nichts kann erfunden, für aufgestellte Behauptungen sollten Beweise geliefert und Vermutungen müssen als solche gekennzeichnet werden. Er komplimentiert diesen Kriterienkatalog mit dem Nachsatz: „At the end, if successful, he¹⁹³ would have offered a literary hypothesis of a *possible* Marilyn Monroe who might actually have lived and fit most of the facts available“ (20, Hervorhebung i.O.). Problematisch ist hier u.a. die von ihm selbst formulierte Restriktion hinsichtlich fiktionaler Beschreibungen („no items could be made up“, ebd.). Er selbst hält sich jedoch nicht stringent an diese Kriterien, vielmehr nimmt er sich immer wieder die Freiheit, bestimmte Ereignisse zu imaginieren, auch wenn er diese mit Sätzen wie „It is simpler to make the novelistic assumption that ...“ (78) einführt.

Weiterhin fällt auf, dass trotz der im Text anzutreffenden auktorialen Kommentare keine dezidiert metabiografischen oder metafiktionalen Reflexionen in den Text einfließen. Zur Verdeutlichung dieser Feststellung erinnere ich an oben genannte Merkmale einer fiktionalen Biografie. Bei dieser geht es den Autoren weniger um die narrative Wiedergabe eines bestimmten Lebens, als vielmehr um die „Thematisierung methodischer und erkenntnistheoretischer Probleme der Biografie“¹⁹⁴. In den metafiktionalen Kommentaren äußern sich die (impliziten) Autoren oder der im

¹⁹² Der hier verallgemeinert benannte Mann ist kein anderer als Mailer selbst, der gleichfalls von sich in der dritten Person Singular als „great novelist“ schreibt, Marilyn Monroe dagegen ist und bleibt eine „beautiful woman“.

¹⁹³ Erneut spricht Mailer an dieser Stelle von sich in der 3. Person Singular.

¹⁹⁴ Ansgar Nünning, „‘How Do We Seize The Past?’ Julian Barnes’ fiktionale Metabiographie *Flaubert’s Parrot* als Paradigma historiographischer und biographischer Metafiktion“ In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 31/1998, 145-172, hier 157.

Werk als Biograf fungierende Erzähler beispielsweise zu dem Konstruktcharakter eines jeden Textes und legen so dessen performativen Charakter bloß. Ebenso hinterfragen sie auf einer metabiografischen Ebene den Selbstanspruch der Biografie-schreibung, d.h. sie thematisieren, ob eine andere Person überhaupt mit bzw. in all ihren Facetten erkannt und adäquat beschrieben werden kann. Autoren fiktionaler Biografien lösen sich von dem Anspruch, eine kohärente Lebensgeschichte zu formulieren. Ihnen ist bewusst, dass diese Kohärenz dem individuellen Leben eine Ordnung bzw. eine Struktur (auch Zielgerichtetheit) einschreibt, die es *im Leben* nicht hat(te). Dass sie auf die Fiktion zurückgreifen, um eine Lebensgeschichte zu schreiben, geschieht gerade nicht aus dem Wunsch heraus, das Werk lesbarer zu machen – dies würde stattdessen zu einer Reduktion des Lebens zu Gunsten narrativer Kohärenz führen. Vielmehr gehen sie einerseits davon aus, dass v.a. die psychologischen Fähigkeiten des Schriftstellers (das Sich-Hineinversetzen in andere Charaktere) hilfreich beim Analysieren und Ergründen von Motivationen und Entscheidungen im Leben des biografischen Objekts sind. Andererseits herrscht die Erkenntnis vor, dass Realität und Fiktion nicht solch entgegengesetzte Konzepte sind, wie noch vor einiger Zeit behauptet.¹⁹⁵

4.2.1 Mailers Marilyn und die/in den Medien

Mailers Verweis auf die besonderen Probleme dieser Biografie betreffen u.a. den Umstand, dass Marilyn Monroe in einen Medienapparat eingebettet war, welcher die von Mailer unterstellte Maskierung mit verschiedenen Rollen wenn nicht bedingt, so doch teilweise fördert. Jeder Biograf sieht sich mit einer Flut von Schriften konfrontiert, die das Leben des biografischen Objekts kommentieren und begleiten. Diese können sich durchaus widersprechen oder einem offiziellen Bild ein anderes entgegensetzen. Der Biograf einer medial präsenten und repräsentierten Person ist zusätzlich mit dem Problem konfrontiert, zwischen den Wahrheiten, Halbwahrheiten und Unwahrheiten der Medienberichte zu unterscheiden, auf die er sich zumindest teilweise beziehen wird. Ursprünglich war der journalistische Diskurs ein dokumentarischer; er diente der Berichterstattung verschiedener wichtiger Ereignisse, d.h. der Faktenvermittlung. Zwei miteinander verbundene Beobachtungen können heutzutage gemacht werden: Erstens verschwindet die Grenze zwischen Nachricht und Klatsch immer mehr. Zweitens wird die Faktenvermittlung zunehmend durch die Faktenproduktion ersetzt. Als Konsequenz dieser beiden Phänomene kommt es im-

¹⁹⁵ Wobei immer bedacht werden sollte, dass die hier formulierten Gedanken zur fiktionalen Biografie gleichsam eine idealtypische Definition darstellen. In die Praxis fließen nicht all diese Überlegungen mit ein bzw. können nicht so umgesetzt werden Vgl. Nathalie Jacobys Analyse entsprechender Werke.

mer mehr zur Übertretung der Grenze zur Fiktion, der Bereich der faktischen, d.h. der auf nachweisbare Ereignisse bezogenen, Wahrheit wird unter Umständen verlesen.

Im Wissen um diese Problematik und die zunehmende Ununterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion auch im journalistischen Diskurs kreiert Mailer einen Begriff, den ich hier aufgreifen und erläutern möchte: Faktoide (engl. *factoids*). Er erwähnt Faktoide das erste Mal in seiner Diskussion zu Zolotows' Marilyn-Biografie (vgl. 18). Ebenso wie die *novel biography* sind auch Faktoide eng an die Besonderheiten von Marilyn Monroe gekoppelt, verweisen sie doch auf die Medienlandschaft. Faktoide definiert Mailer als „facts which have no existence before appearing in a magazine or newspaper, creations which are not so much lies as a product to manipulate emotion in the Silent Majority.“ (18). Der erste Teil der Definition erinnert sehr stark an Daniel Boorstins Pseudo-Ereignisse¹⁹⁶. Beide Autoren tragen mit ihren Wortschöpfungen dem Umstand einer sich verändernden Medienlandschaft in den 1960/70er Jahren Rechnung. Der Einfluss und die Macht der Medien sowie die gemahnende Vorsicht im Umgang mit Medienberichten schwingt in beiden Begriffen und Definitionen mit. Mailers Erwähnung der Faktoide im Zusammenhang mit Marilyn Monroe und einer über sie zu schreibenden Biografie verweist auf die Tatsache, dass die Schauspielerin teilweise mit, teilweise ohne Zutun bestimmter Medienvertreter Halb- oder Unwahrheiten über sich kundtat bzw. die Medien selbst Berichte über die Schauspielerin erfanden. Wobei die Begriffe 'Unwahrheit' und 'erfinden' in diesem Zusammenhang mit Vorsicht zu gebrauchen sind, weshalb Mailer und Boorstin eigene Begriffe dafür einführen. Zwar schreibt Mailer auch davon, dass „[Monroe] would prove more than once a confirmed source of *inaccuracy* ...“ oder dass „[it] is even conceivable Marilyn *made it all up* as still one more exercise of the skill with which she would later invent particular histories to attract pity“ (28 und 29, Hervorhebungen F.G.), doch die hier unterstellte Lüge hat mit den Faktoiden bzw. Pseudo-Ereignissen nur indirekt etwas zu tun. Vielmehr handelt es sich bei letzteren um „self-fulfilling prophecies“, also darum, dass die wiederholte Kolportage eines Berichts in verschiedenen Zeitschriften das in ihm behauptete Ereignis zu eben solchem macht: zu einem Ereignis, welches in der Realität (so) nicht stattgefunden hatte.

Zur Veranschaulichung dieses Phänomens kann ein Ereignis aus Monroes Jahren als Modell genannt werden: die Chefin ihrer Modell-Agentur, Emmeline Snively, lancierte die Meldung, Howard Hughes hätte Interesse an Marilyn Monroe¹⁹⁷ bekundet. Schon bei Guiles finden wir diese Notiz, zu der er schreibt: „Whether this publicity item was the *invention* of Emmeline Snively's which she declared it to be in later

¹⁹⁶ Boorstin 1987, 11.

¹⁹⁷ Damals firmierte sie noch unter ihrem Mädchennamen Norma Jean Baker oder unter ihrem Modellnamen Jean Norman.

years or an *approximation of fact* is in some dispute“ (Guiles 74, Hervorhebung F.G.). An dieser Meldung ist weniger entscheidend, ob sie der Wahrheit entspricht, sondern vielmehr die Wirkung, die sie generiert. Denn durch das Kundwerden des vermeintlichen Interesses eines der mächtigsten Männer der US-Filmindustrie an Marilyn Monroe wird gleichzeitig das Interesse anderer wichtiger Personen auf sie gelenkt und damit wiederum steigt ihr Marktwert. Daher auch Mailers Hinweis, dass es sich bei Faktoiden um Fakten handele, die *vor* ihrer Erstveröffentlichung in einer Zeitung oder Zeitschrift noch nicht existierten – womit er impliziert, dass sie erst auf Grund der Nachricht sich bewahrheiten (können), so wie Boorstin von der sich selbst erfüllenden Prophezeiung bei derartigen Nachrichten spricht.

Mailer argumentiert v.a. im Zusammenhang mit Zolotows Biografie direkt von Faktoiden. Dabei benutzt er diesen Begriff, um seine Zweifel an den geschilderten Ereignissen anzumerken. So schließt er eine Schilderung aus Zolotows Buch mit den Worten: „We have just been bombarded with factoids – whether Marilyn’s or Ben Hecht’s is hard to say – but *we know* she was in no orphan’s uniform at the age of six.“ (32, Hervorhebung F.G.). Hier kommt Mailers zweites Merkmal der Faktoide zum Tragen: Marilyn Monroe wollte mit dieser und anderen Geschichten um Sympathie bei der Öffentlichkeit, ihrem Publikum werben.

Ich möchte kurz bei Mailers „we know“ verweilen. Damit zieht er den Leser in seinen Bericht mit ein und schafft eine stille Komplizenschaft, ohne jedoch explizit zu sagen, woher wir (d.h. die Leser) bzw. er weiß, dass Marilyn keine Uniform im Waisenhaus zu tragen hatte. Auf Grund dieses komplizenhaften Stils wird ein Beleg für seine Behauptung vom Leser nicht gefordert. Mailer recurriert vielmehr auf ein dem Leser scheinbar bereits vorhandenes Wissen oder insinuiert, dass es dieses Wissen geben könnte.

Wie stark Mailer selbst zur Schaffung von Faktoiden beiträgt, wird erst deutlich, wenn man seinen Text im Gesamtzusammenhang der Biografieschreibung zu Marilyn Monroe betrachtet. Spätere Biografen nahmen einige von Mailers Behauptungen auf, so dass sie sich durch diese Wiederholung zu Fakten verfestigten. Neben den vielen, meist explizit vermerkten Spekulationen und Vermutungen („let us assume“ usw.) sind in Mailers Text ebenso viele Behauptungen aufgestellt, ohne dass diese markiert werden. Gerade da er an anderen Stellen den konjunktivischen Modus evoziert, kann der Leser jedoch bei den Behauptungen zu der Annahme verführt werden, dass sie einer Wahrheit entsprechen, d.h. auf nachweisbaren Tatsachen beruhen. Zum Beispiel gibt Mailer bei der Beschreibung eines mehrtägigen Ausflugs von Norma Jean mit dem ungarischen Fotografen André de Dienes im Jahr 1946 in Kalifornien nicht an, dass seine Darstellung möglicherweise oder auch gezwungenermaßen (da es keine Dokumente oder Beweise gibt) zum Teil auf seiner Fantasie beruht. Vielmehr erkennt der Leser hier den Einfluss der Fiktion in Mailers Biografie: Es

kommt zu der von Käte Hamburger so bezeichneten inneren Fokalisierung. Sowohl die Gedanken des Fotografen als auch die von Marilyn Monroe werden an dieser Stelle unkommentiert wiedergegeben: „His first impression of the model who arrived was ...“ und „She didn’t know. She wasn’t sure“ (Mailer, 54 und 55).

4.2.2 Die „fictional disinvention“

Die Möglichkeit einer fiktionalen Biografie besteht denn auch immer in der „fictional ‘disinvention’ of a familiar historical character“¹⁹⁸. Statt den Mythos Marilyn Monroe zu perpetuieren, ermöglicht die Fiktion dem Schriftsteller, diesen Mythos neu zu erschreiben. Dies kann sowohl ein Anschreiben gegen bestehende Deutungen oder auch eine Neubewertung der Person sein, wie z.B. durch Christa Wolf mit den griechischen Figuren Cassandra und Medea geschehen.

Mailer hingegen geht es weniger um eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Fiktion oder um eine kritische Erörterung der Frage, was Fiktion bedeutet und (besonders auch im biografischen Diskurs) bewirkt. Ebenso wenig setzt er sich mit der immer stärker werdenden Mythisierung der einst realen Person Marilyn Monroe auseinander. So kommt es auch nicht zur DeLillo’schen „disinvention“, vielmehr verbleibt Mailers Biografie bei der Bestätigung gängiger Vorurteile über Marilyn Monroe. Dazu fokussiert der Autor zuerst auf die zu biografierende Person Marilyn Monroe und abstrahiert anschließend von ihr spezifischen Phänomenen auf die Gattung Biografie, wie der oben schon zitierte Satz, „But why not assume, Marilyn Monroe opens the entire problem of biography“ (18), verdeutlicht. Es ist also laut Mailer diese spezifische Person, anhand derer die Probleme der Gattung sichtbar werden. Sein Vokabular („appropriation“, „fit the facts“ etc.) widerspricht außerdem dem Schabert’schen Diktum nach einer psychologisch inspirierten Einfühlung in das biografische Objekt. Statt dessen können wir bei Mailer eine Aneignung der Person Monroe beobachten. Diese Aneignung erfolgt in mehreren Stufen, wozu Mailer speziell diese neue Form der Biografieschreibung nutzt.

Es fließen Zitate aus anderen Werken, Vermutungen, freie Erfindungen und psychologisierende Kommentare ein. Der offene Verweis auf die Zitate (und der Akt des Zitierens mit Angabe der Quellen) zeigt an, dass Mailer teilweise der Gattung Biografie verhaftet bleibt. Meist leitet er diese mit ähnlichen Worten wie den folgenden ein: „Finally, as Guiles reports ...“ oder „Zolotow gives a clear description of ...“ (79 und 145). Mailer folgt dabei nicht streng wissenschaftlichen Kriterien des Zitierens, in der Regel vermerkt er nur den Autornamen, von welchem die Aussage (typographisch hervorgehoben durch Einrückung) stammt. In einigen Fällen unterlässt es

¹⁹⁸ Churchwell 2004, 126.

Mailer gänzlich, eine Quelle zu nennen. Lediglich aus der typographischen Absetzung erkennt der Leser, dass es sich um ein Zitat, d.h. eine Aussage eines anderen, handelt (vgl. 121). Entgegen seinem anfänglichen Diktum, dass Zolotows Biografie kaum Wahrheitsgehalt habe und somit zu vernachlässigen sei, stützt er sich immer wieder auch auf diese. In nur wenigen Fällen hinterfragt er explizit die Richtigkeit der Aussage. Dass er die zweifelhaften oder umstrittenen Schilderungen trotzdem in seine Biografie mit aufnimmt, und in einigen Fällen selbst fabriziert, erklärt Churchwell mit Mailers Stil der Paralipse¹⁹⁹. Dieses Phänomen tritt besonders am Ende der Biografie verstärkt hervor, wenn Mailer seinen Spekulationen um einen Mord an Marilyn Monroe freien Lauf lässt. Er nimmt diese Schilderungen in seinen Bericht mit auf, da sie, obwohl nicht der vollen Wahrheit entsprechend, seiner Meinung nach nicht selten eine grundsätzliche Aussage über Marilyn Monroe enthalten: „... but true or false, it does open an insight into the nature of Monroe’s acting“ (149). Des Weiteren verweist er auf nicht näher benannte Bekannte oder Freunde. Im Sinne einer Biografie sind diese Aussagen jedoch fraglich, da sie ebenso gut der Fantasie des Autors entsprungen sein können: „What may be the best explanation from a friend who knew Marilyn well ...“ (171). Problematisch werden diese dann, wenn sie an wichtigen Stellen als autorisierte Zeugenaussagen zitiert werden, wie z.B. in der Diskussion um Monroes Ableben geschehen. Hier beruft sich Mailer unter anderem auf einen nicht weiter benannten Journalisten, um eines von mehreren Szenarien zu beschreiben (vgl. 237).

Darüber hinaus nutzt der Autor die Gegenüberstellung von verschiedenen Schilderungen eines Ereignisses, um das Neue bzw. Andere seiner Biografieschreibung zu veranschaulichen. Er spricht wiederholt das Problem eines jeden Biografen an, aus den nicht selten divergierenden Fakten eine kohärente Lebensgeschichte zu formen. In faktischen Biografien werden Widersprüche der Quellen zu Gunsten der Gesamtaussage weitgehend aufgelöst, so dass sich für den Leser ein eindeutiges Bild des biografischen Objekts ergibt. Dabei enthält sich der Biograf größtenteils jeglicher Kommentierung der Quellen oder der sich durch diese möglicherweise ergebenden Widersprüche zu anderen Aussagen. Direkte Zitate dienen der Veranschaulichung einer Behauptung und damit der Bestätigung der generell geäußerten These. Mailer hingegen zeigt an einigen Stellen widersprüchliche Aussagen explizit auf. Als Beispiel soll der Aufenthalt Marilyn Monroes bei den Greenes dienen. Mailer zitiert diesbezüglich drei verschiedene Berichte, erstens Milton und Amy Greenes, zweitens Guiles’ und drittens Zolotows. Zu ersterem bemerkt er: „we are hardly ready to picture all three in some wicked pie of absolute glee [...] Yet the recollected tone is of

¹⁹⁹ „Rhetorische Figur, durch die man das betont, was man angeblich übergehen will, z.B. ‘ganz zu schweigen von’“ *Langenscheidts Großwörterbuch Englisch. Muret-Sanders. Teil 1, Englisch-Deutsch* (Berlin et al.: Langenscheidt, 2001), Stichwort „Paralipsis“.

just such happiness...” (133). Anschließend an die Greene’sche Erinnerung der gemeinsamen Zeit mit Marilyn schreibt Mailer: „Guiles, however, presents Amy as a hint disturbed by Marilyn’s sudden entrance into the Greenes’ life. In turn, Marilyn is not comfortable with Amy...” (133). Als letztes beruft er sich auf Zolotow, der wiederum eine nicht näher benannte Frau mit den Worten zitiert: „I got the feeling ... that Amy looked down on Marilyn Monroe as a stupid little bitch. [...] In fact, you couldn’t believe that this queer little duck you saw sitting around the Greenes’ was really Marilyn Monroe“ (133). Es kann hier eine graduelle Abwertung von Marilyn Monroe (bzw. ihrer Beziehung zu Amy Greene) beobachtet werden. Mailers Kommentare thematisieren jedoch nicht das Problem der Biografieschreibung generell, z.B. hinterfragt er nicht explizit die Glaubwürdigkeit aller Aussagen (vielmehr nur diejenige der ihn als Autor suspekt erscheinenden). Ebenso wenig verweist er auf die Subjektivität und die mögliche Positionierung des Sprechers durch solch eine Aussage. Vielmehr nutzt Mailer die Gegenüberstellung zur Bestätigung seiner anfangs geäußerten Zweifel (erneut in einem komplizierten Wir geschrieben). Hierzu gehört, dass Mailer nach dem Zitat von Zolotow bei diesem Autor bleibt, um in seinem Porträt fortzufahren. Es scheint also wie ein Durchprobieren verschiedener Perspektiven zu sein, bevor sich Mailer auf eine festlegt und diese letztendlich autorisiert. Erneut beruft sich Mailer auf seine literarische Autorität. Denn er stellt die verschiedenen Berichte in ihrer Widersprüchlichkeit nicht einfach nebeneinander, sondern kommentiert diese. Mehr noch, er beginnt seinen Bericht mit einem „we are hardly ready to picture...“. So wird bereits in diesem einleitenden Satz der Zweifel an der ersten Version offen bekundet, um ihn im Folgenden durch immer stärkere Annäherung an seine Vermutung schließlich mit Zolotow bestätigen zu können.

Am ausgeprägtesten und häufigsten sind jene (oft psychologisierenden) Kommentare, die den Charakter von Marilyn Monroe sowie ihre Verhaltensweise in bestimmten Situationen erklären sollen. Mailer beschreitet mit diesen einen eigenen Weg, der weder mit der Biografischreibung noch mit der Gattung Roman Gemeinsamkeiten hat. Teilweise sind Anklänge an Psychobiografien zu erkennen. Diese stützen sich v.a. auf die von Freud eingeführte Methode, bestimmte Kindheitserlebnisse als Quelle späterer Traumata zu interpretieren. In ihnen werden oft nur wenige Begebenheiten aufgenommen, um von diesen ausgehend eine umfassende Charakterstudie zu entwerfen. Häufig handelt es sich dabei um eine Introspektion, das Leben in seiner Gänze und die verschiedenen Lebensstationen des biografischen Objekts sind nur von geringer Bedeutung. Mailer verfährt in Ansätzen ähnlich, wenn er von dem (möglicherweise) versuchten Anschlag auf das Leben der einjährigen Norma Jean durch ihre Großmutter berichtet. Dieses frühe Erlebnis des Ersticktwerdens deutet er als Grund ihres späteren Schlafproblems: „there is something in the prodigious tortures of Monroe’s later insomnia that all but insinuates on traumatic ori-

gin“ (28). Ebenso verhält es sich mit Marilyn's Aufenthalt in einem Waisenhaus. Die dortigen Erfahrungen erklären laut Mailer ihre Verspätungen bei Dreharbeiten oder Premierenfeiern sowie ihre Gefühl- und Lieblosigkeit anderen gegenüber: „The explanation for her future inability to be on time, memorize lines, or bring her concentration to focus quickly ... all have their beginnings in the drabness of these orphanage hours over twenty-one month.“ (37). Fast alle späteren Eigenheiten Marilyn's finden laut Mailer somit in ihrer (unglücklichen) Kindheit eine schlüssige Erklärung.

Für die Diskussion seiner Biografie ist bedeutsam, dass er Marilyn Monroe dadurch von Anfang an in einen Opferstatus ein- und festschreibt. Im gleichen Moment, in dem er ihr die Schuld bzw. die Verantwortung für ihre Taten (z.B. ihre notorische Unpünktlichkeit) aberkennt, nimmt er ihr auch die Möglichkeit, ihr Leben selbstbestimmt zu führen, d.h. für diese Taten verantwortlich zu sein. Statt einer freien und bewusst getroffenen Entscheidung sind diese Akte ihrer psychologischen Disposition bzw. den Erfahrungen der Kindheit geschuldet, über die Marilyn Monroe wiederum keinen Einfluss zu haben scheint. Diese frühe Festlegung Marilyn Monroes als Opfer ist eine Konstante der Biografie. Mir geht es bei der weiteren Diskussion nicht so sehr um die Frage, ob Marilyn Monroe als Opfer gesehen werden muss oder darf, sondern um die Bedeutung, die mit dieser Zuschreibung durch den Biografen einhergeht.

Ich sprach zu Beginn der Diskussion von der Verbindung von Imaginationsfreiheit des Romanschriftstellers und Faktengebundenheit des Biografen als Kennzeichen von Mailer's fiktionaler Biografie. Obwohl Mailer diese beiden Register nutzt, missachtet er doch in großem Maße die Verpflichtungen, die mit einer Biografie, wenn auch unter dem Label *novel biography* verfasst, einhergehen. Seine Monroe-Biografie liefert letztendlich kein alternatives Porträt der Schauspielerin und Frau abseits gängiger Klischees und bereits bekannter Stereotypen.

4.3 Joyce Carol Oates: *Blonde* – ein Roman

Joyce Carol Oates hat ihrem Roman *Blonde* über die Schauspielerin Marilyn Monroe eine „Author's Note“ vorangestellt, in der sie den Leser darauf hinweist, dass es sich im Folgenden um eine Fiktion handelt: „*Blonde* is a radically distilled 'life' in the form of fiction...“ (ix). Sie betont den fiktionalen Aspekt wiederholt auf den ersten zwei Seiten und verwendet dazu Wörter wie „fictitious“, „symbolic“ oder „invented“ (ebd.). Neben diesen Hinweisen findet sich auch die Bemerkung, dass selbst im Roman zitierte Werke (Sachbücher) zur Schauspielkunst und -technik nicht existieren, sondern von der Autorin erfunden wurden; dabei handelt es sich um *The Actor's Handbook and the Actor's Life*, *The Paradox of Acting* und *The Book of the American*

Patriot. Ebenso wie die Bemerkungen zur symbolischen Aneignung und fiktionalisierenden Darstellung real-historischer Personen und Ereignisse stellt sie auch diese von ihr erfundenen Bücher gleichberechtigt neben real existierende, wie zum Beispiel Konstantin Stanislavskis *An Actor Prepares* oder Michael Chekhovs *To the Actor* (x). Diese Nebeneinanderstellung bzw. Gleichberechtigung von Fakt und Fiktion, die angedeutet und erklärt wird, findet innerhalb des Romans zu einem Ganzen zusammen, was die Grenzziehung zwischen real-historischer Wirklichkeit und freier Erfindung erschwert, wenn nicht sogar unmöglich macht. Am Beispiel der genannten Bücher ist dieses Ineinander gut zu beobachten. Oates stellt einigen Kapiteln sowohl Zitate aus realen wie auch von ihr erfundenen Büchern voran, so heißt es zu Beginn des Kapitels „The Ex-Athlete and the Blond Actress: The Date“: „When you believe you are acting, you will suddenly discover your truest self. – From *The Paradox of Acting*“ (497). Im nächsten, „Für Elise“ titulierten Kapitel folgt eine Zeile aus Stanislavskis *An Actor Prepares*: „Always you must play yourself. But it will be an infinite variety.“ (509). Beide Zitate stehen in einer engen Beziehung miteinander, sprechen sie doch auf je eigene Art und Weise die Problematik des authentischen Selbst an, „your truest self“ bzw. „play yourself“. Ähnlich wie in diesem Beispiel mit dem erfundenen und dem realen Buch umgegangen wird, verfährt Oates auch mit fiktionalen und realen Ereignissen: sie stellt sie ohne Unterscheidung neben- bzw. verbindet sie miteinander.

4.3.1 Perspektive und Erzählmodus

Oates verwendet in diesem Roman sehr vielfältige Erzählmittel, zum einen finden häufige Erzählerwechsel statt: die Perspektive wechselt von einem Ich- zu einem personalen zu einem omnipräsenten Erzähler (teilweise innerhalb weniger Sätze). Des Weiteren nutzt sie verschiedene Erzählmodi, um entweder einen eher objektiven Bericht oder eine stärker subjektive Schilderung wiederzugeben, so erinnern einige Berichte an Zeugenaussagen oder Zeitungsartikel, andere sind als Tagebucheintragungen und Gedichte von Marilyn Monroe gekennzeichnet. Darüber hinaus finden sich Anklänge an Märchen, so in der häufigen Schilderung der Verwandlung von Norma Jean Baker zu Marilyn Monroe und der hierfür evozierten Märchencharaktere der „Beggar Maid“ und „Fair Princess“. Auch werden manche der Protagonisten nicht bei ihrem Namen genannt, sondern mit einem archetypischen Namen versehen, z.B. heißen Monroes zweiter und dritter Mann durchgängig nur „The Ex-Baseballstar“ bzw. „The Playwright“.

Größtenteils ist *Blonde* aus dem Blickwinkel von Marilyn Monroe erzählt; darüber hinaus finden sich Kapitel oder längere Abschnitte, die von einem Ich-Erzähler wiedergegeben werden: Dabei kann es sich einerseits um einen weitgehend namenlosen

Ich-Erzähler handeln oder um eine Figur des Romans (zum Beispiel Eddy G.). Handelt es sich um einen anderen Ich-Erzähler als Marilyn Monroe, so entsteht häufig der Eindruck, dass dieser Erzähler aus einer retrospektiven Sichtweise (lange) vergangene Ereignisse rekapituliert, besonders sichtbar wird dies in dem Kapitel „The Broken Altar“ (343-52)²⁰⁰. Hier erzählt eine nicht benannte Person über die an einer Abendschule besuchte Lyrikklasse eines Prof. Dietrich, an der auch Marilyn Monroe unter dem Pseudonym Gladys Pirig assistierte. „November 1951. A long time ago. Jesus! You don't want to think how few of us are still living, this hour“ (350). Ähnlich ist es bei der Schilderung der Premierenfeier des Films *Niagara*, die von ihrem damaligen Geliebten Eddy G. kommentiert wird. Er schließt seinen Bericht mit den Worten: „A long time ago, when we were young“ (441). In beiden Beispielen äußern sich Weggefährten von Marilyn Monroe zu ihren Anfängen bzw. zu der Öffentlichkeit unbekanntem Seiten ihrer Person. Dieser Rückblick erfolgt erstens unter der Prämisse, dass die Schauspielerinnen zum Zeitpunkt der Schilderung schon die weltbekannte Marilyn Monroe ist (und möglicherweise sogar bereits tot) und zweitens mit der Absicht, die Differenz zwischen Monroes Image und der authentischen Person zu verdeutlichen. Letzteres bezeichnen Sätze wie Eddy G.s Einschätzung: „Because Norma didn't have a clue who she was, and she had to fill this emptiness in her. Each time she went out, *she had to invent her soul.*“ (441, Hervorhebung F.G.) oder die Rekapitulation des anonymen Ich-Erzählers im „Broken Altar“-Kapitel: „‘Gladys’ [i.e. Marilyn Monroe] looked at [Prof. Dietrich] as if he'd slapped her. Quickly she said, ‘N-no. *That isn't me. I mean – I'm not her.*’“ (352, Hervorhebung F.G.).

Mit der veränderten Perspektive verlagert sich auch die Kontrolle und damit die Deutungshoheit über das Geschehen. Am ausführlichsten begegnet dem Leser neben der Ich-Erzählerin Marilyn Monroe die Perspektive des „Playwright“ (d.h. Arthur Miller)²⁰¹, in drei Kapiteln wird fast ausschließlich seine Sicht der Ereignisse geschildert („The Playwright and the Blond Actress: The Seduction“, 627-73; „Dancing in the Dark“, 684-89 und „The Kingdom by the Sea“, 725-69). Wie auch andere Autoren vor ihr scheint Joyce Carol Oates fast instinktiv der Schilderung des Dramatikers Arthur Miller unhinterfragt zu vertrauen – und sich daher für seine Perspektive zu entscheiden.

Neben den Perspektivwechseln verwendet Oates verschiedene Erzählmodi. Indem sie an zwei Stellen ein (fiktives) Tagebuch von Marilyn Monroe zitiert, gibt sie die gleichsam verworrenen und ungefilterten subjektiven Eindrücke der Schauspielerinnen

²⁰⁰ Dies ist nicht der Fall, wenn dieses Erzähler-Ich mit Norma Jean Baker/Marilyn Monroe gleichgesetzt werden kann.

²⁰¹ Die Vermutung liegt nahe, hier eine gewisse Affinität zwischen der realen Autorin Joyce Carol Oates und der Autor-Figur des Romans zu sehen, auf Grund derer auch diesem (fiktiven) Autor (der eine reale Entsprechung in der Person von Arthur Miller hat) ein größeres Potential an Beobachtung und Schilderung zugestanden wird.

während wichtiger Lebenssituationen wieder: Die erste Stelle behandelt den für ihre Karriere entscheidenden Übergang vom anonymen Pinup zum Starlet Marilyn Monroe. Der spätere, zweite Tagebucheintragung datiert aus der Zeit nach den Dreharbeiten zu dem Film *Some Like it Hot* (vgl. 258-274 und 813-815). In beiden geht die Protagonistin auf ihre Stellung als Frau (in Hollywood)²⁰² und auf das Konstrukt 'Marilyn Monroe' ein: „a kewpie doll with such fluffed blond hair & the red lipstick & tight clothes [...] such silver-platinum hair its so FAKE“ (S. 259) und „I told myself *My new life! My new life has begun! Today it began!* Telling myself *It's only now beginning, I am twenty-one years old & I am MARILYN MONROE*“ (274, Hervorhebung i.O.).

Das erste tagebuchartige Kapitel, aus dem ich zitierte, zeigt gleichsam die Konstruktion der (Kunst-)Figur auf, die äußere Veränderung wird in der Haarfarbe und der engen Kleidung ebenso wie durch die Namensänderung angedeutet. Im zweiten Eintrag, welcher mit „The Collected Works of Marilyn Monroe“ titulierte ist, geht es erneut um die Konstruktion von Marilyn Monroe. Eine Diskrepanz wird sichtbar: Das Ich dieses Kapitels spricht von „I was created as this / I was created created created as MARILYN“ (814), bringt diese Figur jedoch in direkte Verbindung mit der Natur – konfrontiert also das Kunstwerk (das Un-Natürliche) mit Natürlichkeit (dem Nicht-Konstruierten). Die Verbindung zwischen diesen eigentlich widersprüchlichen Phänomenen erreicht das Ich über die Gleichsetzung von Sex und Natur: „SEX is NATURE & I'm all for NATURE / I am MARILYN [...] God has created us as WE ARE“ (813). Sie konfrontiert sich in diesen Zeilen mit ihrem eigenen Image bzw. Mythos und mit der Reduzierung auf ihren Körper und ihre weibliche Sexualität²⁰³. Über den Körper findet gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit der Stellung der Frau statt: die Frau als Körper und die Frau als Sexualobjekt. „Mr Z regarded me bemused as you wld regard a trained dog or elephant or any freak [...] Mr Z pushed me toward a white fur rug saying *Get down Blondie ...*“ (267 f.).

Aus dem bisher Gesagten wird deutlich, dass der Perspektivwechsel und die verschiedenen Erzählmodi eng mit dem Hauptthema des Buches in Verbindung stehen: der Problematik zwischen authentischer und öffentlicher Person (im Roman unterschieden in Norma Jean Baker und Marilyn Monroe). Dieses Hauptthema durchzieht nicht nur den subjektiven Diskurs der Protagonistin, d.h. ihr Tagebuch, sondern wird auch von anderen Figuren aufgenommen und in teils veränderter Art und Weise diskutiert. Was Oates dabei jedoch nicht anzustreben scheint, ist, einen Kontrast zwischen den Schilderungen der verschiedenen Erzähler und Perspektiven aufzustellen. Sie thematisiert zwar teilweise das Problem der subjektiven Interpretation beobach-

²⁰² Vgl. die Rekapitulation des Treffens mit Mr. Z. Oates 2000, 268 f.

²⁰³ „[M]y perfect body“ und „I am HISTORY“. Ebd., 813.

teter Ereignisse, dies erfolgt jedoch ohne die Absicht, das gezeichnete Porträt von Marilyn Monroe bewusst zu destabilisieren.

Immer wieder wird auf die narrative Struktur und verschiedene, einen Film bestimmende bzw. vorantreibende Elemente verwiesen, die im wirklichen Leben zwar nicht vorhanden sind, aber von den Protagonisten des Romans imaginiert werden:

Elsie [Pirig, one of Norma Jean's foster mothers, F.G.] was thinking how, if this was a movie scene, her and Norma Jeane in the car in this desolate place, something would happen: there'd be a signal that something would happen in the movie music. In actual life, there was no music and there were no cues. You drifted into a scene not knowing if it was important or unimportant. (167)

Über einen Besuch von Norma Jean bei ihrer Mutter im Sanatorium heißt es: „She was tasting panic for she found herself in a movie scene yet had been given no words to speak; she must improvise“ (249). Hier deutet sich eine (Selbst-)Wahrnehmung an, die sich im Laufe des Romans, d.h. im Laufe von Norma Jeans/Marilyns Leben, steigern und schließlich zur Konfusion zwischen realem Leben und Film sowie zwischen authentischer Person Norma Jean Baker und Filmstar Marilyn Monroe führen wird.

So wird die Beziehung zwischen dem ehemaligen Baseballspieler Joe DiMaggio und Marilyn Monroe fast ausschließlich von Oates in einem Ton geschildert, der diese Beziehung und die Handlungen der Beteiligten durchgehend als *staged event* (d.h. als Film) erscheinen lässt. Das beginnt bei dem ersten Treffen der beiden in einem Restaurant und setzt sich während der sich intensivierenden Beziehung bis hin zur Eheschließung fort. „And the Ex-Athlete was deeply moved and did what lovers do in sappy romances or in forties films: he kissed away his beloved's tears“ (523).

Die narrative Struktur und Erzählweise des Romans versucht somit auf verschiedenen Ebenen der Stellung und Rolle von Marilyn Monroe gerecht zu werden bzw. diese durch die Erzählmodi zu betonen. Hier kommen die zwei grundlegenden Punkte zusammen, auf die ich in der Einleitung verwies: Monroes Fiktionalität (ihre Selbstinszenierung, ihr Image) und die Fiktionalität des Romans. Indem Oates bewusst eine fiktionale Abhandlung über Marilyn Monroe schreibt und keine Biografie, eröffnet sie sich einen narrativen Raum, um auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Protagonisten und ihre besondere Stellung als Image (d.h. letzten Endes als Spektakel) einzugehen und diese zu verdeutlichen. So erscheint die Beziehung zwischen dem Ex-Baseballspieler und der Schauspielerin wie als Film oder auch aus verschiedenen Zeitungsberichten zusammengesetzt. Sie verbleibt jedoch im Status der Außenwahrnehmung eines interessierten Publikums, das diese Beziehung entlang filmisch-narrativer Erzählmuster deutet und interpretiert. Indem Oates also auf diese begrenzende Fremdwahrnehmung und die vorgefertigten Interpretationsmuster verweist (zum Beispiel das oben zitierte „did what lovers do in sappy romances or in

forties films“), legt sie auch die Selbstinszenierung der handelnden Personen und ihre Festschreibung auf Rollen und Images bloß.

4.3.2 „The Ex-Athlete and the Blond Actress: The Date“

Ich möchte ein Kapitel des Romans etwas ausführlicher analysieren, hierbei handelt es sich um das Kapitel „The Ex-Athlete and the Blond Actress: The Date“ (497-508). Es ist auf Grund zweier Merkmale ausgesprochen interessant, die zusammen eine Bewegung von Objektivität zu Subjektivität bezeichnen. Einerseits findet sich diese Bewegung auf der Ebene des Erzählers wieder und andererseits wird sie durch die Bestimmung des Raums bzw. die räumliche Fokussierung verdeutlicht.

Auf der Ebene der Erzählstimme ist festzustellen, dass es sich anfangs um einen anonymen allwissenden Erzähler handelt, der einem (Zeitungs-)Bericht gleich in das Geschehen einführt: „The Ex-Athlete took the Blond Actress on their first date to Villars Steakhouse in Beverly Hills. They dined there from 8:10 p.m. until 11 p.m. A shimmering luminous light hovered about their table“ (497). Im weiteren Verlauf verändert sich diese anfangs allwissende Erzählerstimme und es entsteht der Eindruck, als stamme der Bericht von einem oder mehreren Augenzeugen, was an wenigen Stellen durch ein ‘Wir’ offensichtlich wird: „we couldn’t see her ...“ (498), „was obscured from our sight ...“ bzw. „[w]e could see ...“ (506). Neben diesem kollektiven ‘Wir’ (was die beobachtenden Gäste in Opposition zu dem „glamorous couple“ setzt und damit letztere heraushebt bzw. auf eine Bühne stellt) ist der Bericht größtenteils im unpersönlichen ‘man’ gehalten. Es wird beispielsweise gleich dreimal nacheinander ein Satz mit „it was observed“ eingeleitet (vgl. 499). Diese unpersönliche Form der Berichterstattung betont den objektiven Aspekt derselben.

Weiter fällt auf, dass die Protagonisten (Baseballspieler und Schauspielerin) von dem/den Berichtenden nur indirekt beobachtet werden: „The glamorous couple was observed *through mirrors* by discreet diners who ... would not have wished to stare“ (497, Hervorhebung F.G.). Diese Art der Beobachtung beinhaltet eine leichte Verzerrung bzw. Verfälschung, wie der Verweis auf die Spiegel (später auf Rauch oder diffuses Licht) verdeutlicht.²⁰⁴ Die observierende Haltung wird fast durchgängig im Kapitel beibehalten, durchschnitten jedoch durch die Schilderung von Gefühlsregungen seitens des „Ex-Athlete“ oder der „Blond Actress“ (d.h., die Perspektive wird kurzzeitig hin zu diesen verlagert). Somit kennzeichnet die Distanz (sowohl

²⁰⁴ Ich möchte an dieser Stelle ein weiteres Mal auf Virginia Woolfs Satz des „hanging up looking glasses at odd corners“ verweisen, den zum Beispiel James Clifford als Titel seines Aufsatzes zur Ethnobiografie wählt. Woolf spielt darauf an, dass eine Person nur immer wie durch einen Spiegel wahrnehmbar ist und damit jeder Eindruck verfälscht ist. Es müssten eben „at odd corners“ die Spiegel aufgehängt werden, um einen annähernd vollständigen Eindruck zu erzeugen.

räumlicher Art als auch vom Grad der Involviertheit her des Erzählers zum Geschehen) eine gewisse Objektivität bei der Schilderung des Ereignisses, die bei einer Schilderung aus Sicht des „Ex-Athlete“ oder der „Blond Actress“ nicht möglich gewesen wäre.

Eingewoben in die Berichterstattung und Kommentare sind Hinweise auf die Gedanken und Gefühle der Protagonisten, was eine Perspektivverschiebung darstellt. An die Aufzählung der Speisen des Paares schließt sich der Satz an: „In *The Paradox of Acting* she'd read: 'All actors are whores, They want only one thing: to seduce you.' She thought *If I am a whore, that explains me!*“ (501, Hervorhebung i.O.). So durchzieht oder besser durchbricht den objektiv-observierenden Bericht die subjektive Sichtweise (Gedankenwelt) der Protagonisten und vervollständigt bzw. kontrastiert mit dem objektiv Geschilderten. Der Kontrast wird im oben genannten Beispiel sichtbar. In die Beobachtung des anonymen Erzählers ist ein Gedanke der blonden Schauspielerin eingefügt: „Often she raised her fork to her lips, then lowered it, as she listened with tremulous attention to the Ex-Athlete recounting one of his anecdotes. [...] She thought *If I am a whore, that explains me!* Eagerly the Blond Actress smiled at the Ex-Athlete's anecdotes“ (ebd., Hervorhebung i.O.). Die Äußerung über das Verhalten der Schauspielerin dem ehemaligen Sportler gegenüber („she listened with tremulous attention ... she smiled ...“) kann im Gesamt der Erzählsituation als Beobachtung seitens des anonymen Erzählers beschrieben wird. Dieser Erzähler deutet die Situation und das Verhalten der „Blond Actress“ anders als deren eingeschobene Gedanken offenbaren. Definiert er sie an dieser Stelle (wie auch an weiteren innerhalb des Kapitels) als aufmerksame, vom Bann des „Ex-Athlete“ eingenommene ZuhörerIn, so offenbart sich durch den kurzen inneren Monolog eine andere Person. Sie ist weniger eine von ihm bzw. seiner Rede gefangen genommene Frau, als dass sie schon an dieser frühen Stelle über seine bzw. ihrer beider Haltung und Rolle in einem semi-öffentlichen Bereich reflektiert.

Am Ende des Kapitels findet (gekennzeichnet durch einen vollen Absatz) ein abrupter Perspektivwechsel statt, der mit einem räumlichen Wechsel korrespondiert. Die Schauspielerin entfernt sich aus dem Restaurant (von der öffentlichen Bühne) und geht auf die Toilette (in einen privaten Raum). Finden sich im ersten Satz dieses neuen Abschnittes noch vereinzelt Anklänge an die Erzählperspektive der vorhergehenden Seiten („*There, the Blond Actress dabbed at her tearful eyes ...*“, 506, Hervorhebung F.G.), so wird schnell deutlich, dass es sich jetzt um die Perspektive der Schauspielerin handelt – durch Äußerungen wie „Such an akward scene! When you aren't prepared to cry, crying *hurts*. And this collar cutting into her throat like a man's squeezing fingers *like Cass's fingers if ever he could get hold of her*“ (506, Hervorhebung i.O.). Dieser Satz weist die Erzählsituation auf, wie sie im Großteil des Ro-

mans anzutreffen ist: die Schilderung der Ereignisse aus der limitierten bzw. subjektiven Perspektive von Marilyn Monroe.

An diesem gleichzeitigen Raum- und Perspektivwechsel wird deutlich, dass (der) Raum in diesem Kapitel eine ähnlich bedeutende Rolle wie die Erzählhaltung und Perspektive spielt. Die Stellung bzw. Bedeutung der beiden Protagonisten wird durch die räumliche Sitzordnung und Platzierung im Restaurant betont; zu den anderen Gästen wird sowohl durch die Tischanordnung als auch durch die Lichtverhältnisse eine Distanz geschaffen: „A shimmering luminous light hovered about their table“ (497) ist einer der ersten Sätze, der in ähnlicher Weise noch einige Male wiederholt wird.²⁰⁵ Dagegen grenzt sich das restliche Restaurant durch die gedämpfte Illumination durch Kerzenlicht ab. Raum und Licht vermitteln den Eindruck, dass sich die Protagonisten auf einer Bühne befinden. Somit handelt es sich um eine die Beobachtung fördernde Anordnung. Beeinträchtigt wird diese Perspektive durch die Bemerkung, dass das Paar nur indirekt mittels der an den Wänden befestigten Spiegel gesehen bzw. dass besonders die Schauspielerin teilweise nur wie durch einen Schatten wahrgenommen wird („her mirrored reflection became blurred as if by mist or steam“, 498). Somit wird die vermeintlich objektive Beobachtungssituation durch die nur indirekt mögliche Observierung und durch die subjektive Deutung der Gäste (das kollektive Wir der Erzählstimme) und ihrer sich darüber hinaus widersprechenden Eindrücke verfärbt. An zwei Stellen wird gerade letzterer Aspekt erwähnt: „To some attentive observers [her laughter] was ‘high-pitched like tinkling glass, pretty but nervous.’ To others it was ‘sharp, like fingernails scraping on a blackboard.’ Yet to others, it was a ‘choked sad little squeak like a mouse being murdered.’ While to others it was ‘throaty, husky, a sexual moan’“ (500). Die Divergenz in der Beurteilung des Lachens (von „high-pitched“ bis „throaty“) spielt darauf an, wie stark subjektiv gefärbt jedwede Beobachtung ist. Die Einbeziehung dieser gegensätzlichen Meinungen in den Bericht stellt dementsprechend eine Warnung dar bezüglich der Rezeption der gesamten Situation. Somit handelt es sich um zwei indirekte Hinweise: Erstens wird durch die Kontrastierung von Beobachtung und Gedankenwelt aufgezeigt, dass die Interpretation und Deutung durch den Beobachter nicht mit der eigentlichen Haltung der beobachteten Personen konvergieren muss. Zweitens wird diese Destabilisierung noch dadurch verschärft, dass verschiedene Schilderungen ein und desgleichen Sachverhalts als divergierend voneinander aufgezeigt werden.

²⁰⁵ „Light emanating from the couple’s table ...“ Oates 2000, 498. Im Gegensatz dazu ist das übrige Restaurant von Kerzenlicht erhellt: „candlelit murmurous restaurant“. Von dem Scharfschützen, einem FBI-Agenten, der ebenfalls unter den Gästen weilt, wird sogar gesagt, er sitze in einem „shadowy alcove“, was also die Distanz zu dem hell erleuchteten/leuchtendem Tisch des bekannten Paares um ein Weiteres unterstreicht.

Als letztes möchte ich etwas genauer auf die bühnengleiche Platzierung eingehen, die mit dem Verhalten aller Anwesenden korrespondiert. Es fallen Sätze wie: „Like an ingenue in her first stage performance“ (498, bezogen auf die blonde Schauspielerin), „as if he sensed us watching“ (ebd., hier ist der ehemalige Baseballspieler gemeint), „No sooner had the improbable scene come into lurid focus in the luminous aura surrounding the couple’s table ...“ (505). Die drei Beispiele betonen auf je eigene Art, dass es sich (wie) um eine Darstellung auf einer öffentlichen Bühne handelt. Das Verhalten der beiden Protagonisten ist dementsprechend auch auf diese Öffentlichkeit und das Beobachtet-Werden abgestimmt. Obwohl sich die unpersönliche Stimme des Beobachters mit dem Verhalten der Protagonisten vermischt (und also eine eindeutige Einschätzung erschwert), entsteht der Eindruck, dass sowohl der „Ex-Athlete“ als auch die „Blond Actress“ immer im Bewusstsein um die Blicke der anderen agieren (reagieren?). Jede Bewegung vermittelt den Eindruck, sie sei geplant und studiert, jedoch nicht spontan: „Eagerly the Blond Actress smiled at the Ex-Athlete’s anecdotes. She laughed *as frequently as the occasion merited*“ (501, Hervorhebung F.G.). Ganz direkt finden sich Hinweise auf das durch ein Drehbuch vorgegebene bzw. vorgeschriebene Verhalten, dem man (d.h. die verkörperte Rolle der Schauspielerin oder des Athleten) folgen kann. Die Öffentlichkeit, sprich die anwesenden Gäste, wird also mit einem Film und der in diesem zu verkörpernden Rolle gleichgesetzt. Das Verstörende für beide Seiten scheint die Absenz eines Skriptes zu sein: „Strange and unnerving, she’d become in that instant an actress with no script“ (502) bzw. „The Ex-Athlete was staring at the Blond Actress. If there was a script between them, the Ex-Athlete had no lines“ (ebd.).

In diesen Zusammenhang gehört auch das Zitat aus dem Buch *The Paradox of Acting*, welches ich wegen der implizierten Verbindung zum Verhalten des „Ex-Athlete“ für wichtig erachte. Die Schauspielerin sinniert an der angegebenen Stelle über das Verhalten ihres Begleiters nach, welches sie durch den Verweis auf einen Schauspieler mit einer öffentlichen Darstellung in Verbindung bringt. Beide agieren im Restaurant entsprechend ihrer dem Publikum bekannten Rollen: eben als ehemaliger Baseballspieler und als blonde Schauspielerin. Demnach ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass durchgehend nur diese beiden Bezeichnungen fallen, jedoch die Namen nicht genannt werden. Nur an einer Stelle fällt der Name der „Blond Actress“ (bzw. ihr Künstlername):

Where in her films ‘Marilyn Monroe’ was a fluid magical presence on the screen, like music, inimitable and unmistakable, in what’s called ‘real life’ (if an evening at Villars Steakhouse in the company of the most famous ex-baseball player of the era might be designated ‘real life’) she was a girl child squeezed into the body of a fully mature female.“ (500)

Obwohl kein spezielles Drehbuch vorliegt, verhalten sich die Protagonisten entsprechend ihnen vertrauter Regeln und Verhaltensmuster: „It was an improvised scene in acting class. You understood instinctively that it needed something more, a dramatic turn, a kind of closure. The Blond Actress said, with a passionate intake of breath ...“ (505). Sehr klar scheint hier der Aspekt der Selbstinszenierung hervor. Nicht nur ist die Formel des *teatrum mundi* zu erkennen („a dramatic turn, a kind of closure“ – Termini der Theatersprache), also der Anschauung, dass das Leben dem Theater gleiche, sondern auch die Erkenntnis, dass zu diesem Verständnis des Lebens als Theater auch das Wissen um die eigene Inszenierung gehört – für eine ständig beobachtende Öffentlichkeit. Jedoch stellt sich die Frage, inwieweit sich diese Selbstinszenierung, da sie für die Öffentlichkeit gedacht ist, in von der Öffentlichkeit vorgegebenen Rollenmustern bewegt. Das Potential der Veränderung dieser zugeschriebenen und begrenzten (bzw. begrenzenden) Rollen durch den Akt der Selbstinszenierung wäre nicht mehr gegeben.

In dieser Hinsicht zeigt das Kapitel den Grundkonflikt auf, der im gesamten Roman verarbeitet wird: das Verhalten der Person zu/in ihrer Rolle. Von dem „Ex-Athlete“ wird der Satz gesagt: „It was scaring the shit out of him, falling in love with this ‘Marilyn Monroe.’ So fast!“ (501). Die genuin subjektive Empfindung, sich in eine Person zu verlieben um der *Person* willen, steht hier in starkem Kontrast zu der Erkenntnis bzw. Feststellung, dass er sich in „this ‘Marilyn Monroe’“, d.h. ihr *Image*, verliebt hat. Der in Anführungszeichen gesetzte Name (durch das Wort *this* noch betont) verweist auf die öffentliche Person, die Kunstfigur Marilyn Monroe, von der sich die Norma Jean Baker des Buches zu diesem Zeitpunkt selbst immer noch abzugrenzen versucht (was durch die einfachen Anführungszeichen angedeutet wird).

Das hier analysierte Kapitel kann als stellvertretend für den gesamten Roman bezeichnet werden. Es verdeutlicht neben erzähltechnischen Besonderheiten (Perspektivwechsel auf Grund verschiedener Erzähler, innere Monologe) auch das Hauptthema von Oates' Monroe-Biografie: Marilyn Monroes Status als öffentliche Person bzw. die Reduzierung ihrer Person auf ein Image. Den letztgenannten Punkt erörtere ich in größerer Ausführlichkeit im zweiten Teil der Arbeit.

5 Zusammenfassung

Ich habe am Anfang dieses ersten Teils erläutert, wie es zu der Ansicht kam, dass hinter einer sichtbaren Oberfläche ein Dahinter (ein Kern oder ein Inneres) vermutet wird und wie dieses Dahinter in Bezug auf den Menschen bzw. seinen nach außen sichtbaren Körper gedacht wird. Ich erklärte, dass dieses Dahinter (und in dessen Folge die Aufspaltung in eine täuschende Fassade und einen wahren Kern) kulturell konstruiert ist. Damit einher geht, dass der Blick an der Oberfläche abgeleitet, von dieser verführt werden und doch nicht von ihr lassen kann. In der Folge kommt es zu dem Wunsch, mittels des genauen Blicks die verführerische, maskierende oder täuschende Oberfläche zu durchdringen und das dahinter Verborgene zu enthüllen. Dieses Bemühen, d.h. die Suche nach der und die Lust an der Wahrheit hinter der Oberfläche, wurde immer auch und gerade auf den weiblichen Körper projiziert und an ihm exemplifiziert. Mit John Berger und Laura Mulvey ging ich auf die Unterscheidung zwischen dem Blick des aktiven männlichen Betrachters und der sich passiv dem Blick darbietenden Frau auf Gemälden vergangener Jahrhunderte sowie in Hollywoodfilmen ein.

Parallel dazu habe ich Marilyn Monroe in einem ersten Schritt als blondes Pinup definiert und dadurch die theoretischen Überlegungen zum Blick konkret auf sie bezogen. Am Beispiel anderer Pinups und Film-Blondinen wird ersichtlich, dass Monroe als subversive oder „transgressive blonde“ gelesen und interpretiert werden kann, die bewusst mit der Konstruktion ihres Äußeren zu spielen und sich darüber hinaus im Judith Butlerschen Sinne performativ zu inszenieren wusste. Außerdem verwies ich bereits ansatzweise auf eine bei ihr festzustellende Oszillation zwischen Starkörper und natürlichem Körper. Der Starkörper wird dabei als das Äußere definiert, hinter dem Monroes natürlicher Körper verborgen liegt. Innerhalb letzteren wird Monroes wahre Identität bzw. ihr authentisches Ich vermutet und dementsprechend von den einzelnen Biografen gesucht.

Die vier für die Arbeit ausgewählten Biografien habe ich in diesem ersten Teil hinsichtlich ihrer Einordnung in eine biografische Gattung analysiert, wofür ich zuerst allgemeine Aussagen über die Unterschiede innerhalb der Biografik erläuterte und einige Untergattungen definierte. Die Biografien weisen formale Unterschiede auf. Fred Lawrence Guiles und Gloria Steinem verfassten jeweils eine faktische Biografie. Sie ließen dafür persönliche Interviews und Aussagen Dritter über die Schauspielerin sowie andere Berichte über Marilyn Monroe in ihre Bücher einfließen. Ihr Anspruch ist es, ein möglichst umfassendes Porträt zu zeichnen. Steinem wich dafür von der bei Guiles zu beobachtenden chronologischen Struktur ab und gestaltete ihre Biografie entlang selbst gesetzter Schwerpunkte. Daraus erhofft sie sich ein multiperspektivi-

visches Gesamtporträt, welches darüber hinaus durch zahlreiche Fotos ergänzt wird. Hier trifft sie sich mit Norman Mailer, der ebenfalls aus der Vielzahl an Monroe-Fotos einige auswählte. Seine Biografie wird von ihm bewusst als „novel biography“ titulierte, um sich somit größeren schriftstellerischen Freiraum bei der Ausschmückung und Schilderung ihres Lebens zu eröffnen. Ansatzweise gelingt es Mailer dadurch, die jeder Person und so auch Monroe inhärente Widersprüchlichkeit zu veranschaulichen. Letzten Endes kann er jedoch dem Versuch nicht entsagen, dem Leben der Schauspielerin und ihrem Verhalten eine Kohärenz und Logik einzuschreiben; ähnlich wie Steinem bezieht er sich dafür auf psychologische Erklärungsmuster. Auch Joyce Carol Oates, die ihr Buch einen Roman nennt und daher den Anspruch einer wahrheitsgetreuen Lebensschilderung, wie er bei Guiles und Steinem und ansatzweise selbst bei Mailer zu beobachten ist, aufgibt, wählt bewusst die Fiktionalisierung. Dadurch erhofft sie sich das von Ina Schabert definierte interpersonale Fremdverstehen. Oates greift im Laufe des Romans verschiedentlich auf die Innenperspektive der Schauspielerin (und anderer Personen) zurück, um ihre Gedanken und Gefühle zu schildern. Sowohl Mailer als auch Oates geht es nicht so sehr allein um eine wahrheitsgemäße Lebensschilderung. Vielmehr nutzen sie bewusst den fiktional(isierend)en Diskurs, um Aussagen sowohl zu Monroes Status als (Sex-)Ikone und Mythos als auch zum biografischen Schreiben allgemein zu treffen. Mailer äußert sich v.a. zu letzterem explizit innerhalb seines Werkes, zum Beispiel wenn er Begriffe wie „factoids“ oder „novel biography“ definiert und diese in einen direkten Zusammenhang mit einer über Marilyn Monroe zu schreibenden Biografie bringt. In den Biografien von Steinem und Oates ist zu beobachten, dass eine Unterscheidung der Schauspielerin in öffentliche *persona*, d.h. Marilyn Monroe, und private Person, d.h. Norma Jean Baker, erfolgt. Oates unterstreicht diese Trennung teilweise durch einfache Anführungszeichen, in die sie den Namen Marilyn Monroe setzt. Diese Abgrenzung der zwei Personen voneinander betont ihr Ziel, mit der Biografie die private, authentische Person zu er-/beschreiben. Auf diesen letzten Punkt gehe ich im nun folgenden, zweiten Teil der Arbeit ausführlich ein und verbinde diesen mit der in den vier Biografien imaginierten Todesursache der Schauspielerin.

B. PROVOKATION

In den einzelnen Kapiteln dieses zweiten Teils werde ich die bisherigen Erörterungen auf Marilyn Monroe anwenden. Wie kein anderer Star eignet sie sich besonders gut, um die Problematik aufzuzeigen, die sich aus dem erwähnten binären Denken zwischen äußerem Schein und innerem Sein ergibt. Ein Filmstar verkörpert sehr eindrucksvoll und prägnant die Trennung zwischen Außen und Innen. Das dem Publikum und der Öffentlichkeit präsentierte Gesicht, die öffentliche *persona* wird als Image wahrgenommen, welches wiederum ein anderes Gesicht, die authentische Person verbirgt. Das Bild, welches uns von Marilyn Monroe bekannt ist, ist auch heute noch v.a. das der lachenden, sexy Blondine. Handelt es sich dabei also um eine bewusste Selbstinszenierung und willentliche Täuschung ihrerseits; verbirgt sich hinter dem Lachen ein Weinen?

Indem der Zuschauer die Trennung von Außen und Innen, von Maske und Authentizität anerkennt und auf Filmstars projiziert, eröffnet er gleichzeitig die Suche nach dem Dahinter, der authentischen Person. Das täuschende Image soll entkleidet, die wahre Marilyn Monroe entblößt werden. Stärker noch als der gemeine Zuschauer und Fan wird der Biograf zum Suchenden nach dieser authentischen Marilyn Monroe. Die Schrift postuliert er dabei teilweise als bewussten Kontrast zu den Fotos, die von der Schauspielerin existieren. Da sie im Bild gefangen ist und größtenteils als solches rezipiert wird, versuchen die Biografen mittels der Schrift die Schauspielerin aus der bildlichen Begrenzung und Reduzierung zu befreien. Doch genau an dieser Stelle kommt es zu einem Bruch, zu einer Verstörung.

Die Verstörung ergibt sich aus dem Versuch, Marilyn Monroe entlang der genannten Dichotomie von Außen und Innen zu beschreiben, wobei die täuschende Oberfläche zu Gunsten eines authentischen Kerns entlarvt werden soll. Die Autoren, so meine Argumentation, müssen im Lauf ihrer Biografie erkennen, dass die gängigen Beschreibungskriterien eines Stars auf Marilyn Monroe nur unzureichend zutreffen und daher der Versuch, sie innerhalb dieser Kategorien zu beschreiben, scheitern muss. Zwei Gründe sind dafür zu nennen: Erstens Monroes Art und Weise der Überdehnung ihres Images als Sex-Ikone, ich werde im Folgenden von Exzess sprechen, und zweitens das Ineinanderfallen von Image und authentischer Person.

Diese beiden Gründe bilden ein übergeordnetes Deutungskriterium, auf das ich zurückkommen werde. Diesem werde ich die Interpretation von Monroe als Provokation unterordnen. Die Hypothese der Provokation erlaubt mir, auf vielfältige Einzelaspekte in Monroes Image und Person einzugehen. Das Image/die Person Marilyn Monroe provoziert sowohl durch ihren Umgang mit ihrer Sexualität und der Darstellung ihres weiblichen Körpers – hier treffen wir auf den oben angesprochenen

Exzess – als auch durch die damit eng verbundene Oszillation zwischen artifiziellem Konstrukt und authentischer Person; dies verweist auf das Ineinanderfallen von Image und Person.

Im Anschluss an meine Ausführungen zu Monroes Provokation wende ich mich Monroes Todesursache und der Darstellung in den verschiedenen Biografien zu. Mit Hilfe einer ausführlichen Diskussion zur jeweiligen Todesursache soll untersucht werden, ob es einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der Art des Todes und der von mir benannten Provokation gibt. Der Tatsache, dass Marilyn Monroe im Alter von 36 Jahren verstarb, kann sich kein Biograf entziehen, nur wird mit der Nennung einer bestimmten Ursache ihre Deutung und Bedeutung im Nachhinein wesentlich beeinflusst. Es geht mir demzufolge um die Interpretation des Todes durch den jeweiligen Biografen und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für das gesamte Monroe-Porträt.

Wie im vorhergehenden Kapitel erläutert, weichen einige Autoren von der faktischen Biografie ab und wählen statt dessen eine andere Gattung, wie zum Beispiel die fiktionale Biografie (Mailer) oder den Roman (auch biografische Fiktion genannt; Oates). Durch die Fiktionalisierung können die Autoren weit reichende Vermutungen über Marilyn Monroes Tod anstellen, ohne den hypothetischen Charakter dieser Vermutungen besonders unterstreichen zu müssen; mehr noch, sie erlaubt ihnen darüber hinaus, verschiedene Spekulationen als Fakten zu präsentieren. Eine klare Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion ist durch die Gattungswahl somit erschwert. Es müssen an diesem Punkt zwei Fragen gestellt werden: Erstens, inwieweit ermöglicht eine zunehmende Fiktionalisierung des biografischen Materials, zuvor bestehende Hypothesen und Vermutungen über die Todesursache in der fiktionalen Biografie zu Tatsachen zu (v)erklären. Zweitens, welche Auswirkung hat dies für das Porträt und die Interpretation von Marilyn Monroe im jeweiligen Werk? Ermöglicht die Fiktionalisierung, dem offiziellen Diskurs über Marilyn Monroe einen anderen, auch auf Grund einer Neuinterpretation ihrer Todesursache, gegenüber zu stellen und damit ein neues Image, eine andere Person zu imaginieren?

Dieser zweite Teil ist folgendermaßen strukturiert: Als erstes erläutere und expliziere ich meine Hypothese, derzufolge Marilyn Monroe eine Provokation darstellt(e). In diesem Zusammenhang werde ich etwas ausführlicher auf die Konstruktion von Filmstars eingehen, da sich aus diesem Umstand und dem Wissen des Zuschauers bzw. Lesers um die Tatsache der Konstruiertheit und Inszenierung von Filmstars die von mir als Provokation gelesene Oszillation zwischen Konstrukt/Objekt und realer Person/Subjekt ergibt. Wie ersichtlich wird, steht die Hypothese der Provokation in engem Zusammenhang mit der grundsätzlichen Frage nach der Artifizialität von Stars bzw. Celebrities, aus diesem Grund werde ich auf deren Besonderheiten näher eingehen.

Als zweites folgt die Diskussion zu Monroes Tod. Ich richte mein besonderes Augenmerk auf die Interpretation oder Verweigerung einer Interpretation von Monroes Tod als Suizid. Für meine Ausführungen greife ich zum einen auf Elisabeth Bronfens Studie *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* und damit auf philosophisch-ästhetische Konzepte hinsichtlich des Todesmotivs (in der Literatur) zurück – unterstrichen um die Dimension des Weiblichen bzw. der Weiblichkeit, die entscheidend bei der Betrachtung *ihrer* toten Körpers ist. Zum anderen erachte ich es gleichfalls für notwendig, im gegebenen Fall soziologische und psychologische Studien zum Suizid und Suizidversuch einzubringen. Dies geschieht aus der Überzeugung heraus, dass die ästhetisch-diskursive Interpretation von Marilyn's Tod nicht ohne grundlegende psychologisch-soziologische Deutungsmuster zum Suizid bestehen kann. Bereichert werden die entsprechenden theoretisch-wissenschaftlichen Grundlagen durch Jean Améry's *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod*, das sich auf sehr subjektive Art und Weise dem Phänomen des Suizids nähert.²⁰⁶

Da bei Monroes Tod seit Norman Mailers Biografie die Möglichkeit eines Mords immer wieder erwähnt wird, gehe ich auch auf diese Todesursache näher ein und bereichere die diesbezügliche Diskussion um Überlegungen hinsichtlich einer Verschwörung. Ich erläutere kurz generelle Ansätze und Merkmale von Verschwörungstheorien, die v.a. im Zusammenhang mit dem Motiv Mord steht. Dieser weitere Exkurs ist notwendig, da in keiner der von mir untersuchten Biografien bzw. Romane ein Verweis auf eine Verschwörung fehlt, so es sich um einen Mord an Marilyn Monroe gehandelt haben soll.

²⁰⁶ In seinem Vorwort schreibt er einerseits von seinem sehr subjektiven Zugang zu dem Thema und verweist andererseits auf die Begrenztheit der Sprache, wenn es um das (Be-)Schreiben dieses Themas geht: „Das Wesentliche aber ereignet in diesem Band sich jenseits der objektiven Forschung. Ein ziemlich langes Leben intimen Umgangs mit dem Tod im allgemeinen, dem Freitod im besonderen, Gespräche mit kenntnisreichen Freunden, lebensentscheidende individuelle Erfahrungen gaben mir jene Selbst-Legitimation, die Bedingung des Schreibens ist. [...] Ich habe nichts anderes versucht, als den unauflöselichen Widersprüchen der 'condition suicidaire' nachzugehen und von ihnen Zeugnis abzulegen – soweit die Sprache reicht.“ Jean Améry, *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1983), 10 f.

6 Monroes Provokation

Was bedeutet es, wenn ich davon spreche, Marilyn Monroe stelle eine Provokation dar? Als erstes möchte ich betonen, dass ich damit nicht unterstelle, dass sie bewusst provozierte. Vielmehr kann sie bzw. ihr Auftreten als Provokation gelesen und interpretiert werden. Ich füge mit dieser Interpretation den bereits vorliegenden (wie z.B. der, sie als Opfer zu lesen) eine weitere hinzu. Feministische Wissenschaftlerinnen haben bereits versucht, Monroe aus dem viktimisierenden Diskurs herauszuschreiben. Ein eindrückliches Beispiel liefert uns Molly Haskell mit ihrem Buch *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* (1987). Zur Einleitung eines gleichnamigen Aufsatzes der Autorin fragt Jeremy Butler: „Is she [Marilyn Monroe] emblematic of misogynist male fantasies – a large-breasted, simpleminded ‘blonde’ with no desires of her own? Or does she escape and even subvert that stereotype through her neurotic vulnerability and skills as comedienne?“²⁰⁷ Jeremy Butlers Frage zeigt die Nähe der folgenden Diskussion zu den Überlegungen des zweiten Kapitels auf.

Meine Einschätzung beruht auf der Beobachtung, dass Monroe und ihr Verhalten zwischen zwei Polen zu oszillieren scheint, ohne dass sie je definitiv festzulegen wäre. Dabei handelt es sich um die Pole künstlicher Starkörper einerseits und natürlicher, authentischer (weiblicher)²⁰⁸ Körper andererseits. Monroes Provokation ist in vielerlei Richtungen deutbar bzw. wirft sie ein breites Spektrum an Bedeutungen auf. Um die Provokation von Marilyn Monroe zu verdeutlichen, möchte ich auf ein bereits in einem anderen Zusammenhang erörtertes Bild zurückgreifen: ein Pressefoto zu den Dreharbeiten des Filmes *The Seven Year Itch* (Regie: Billy Wilder, 1955). Die ganz in weiß gekleidete Schauspielerinnen, zu diesem Zeitpunkt bereits Filmstar und Publikumsliebling, steht über einem New Yorker U-Bahn-Schacht, dessen Wind den Rock bis weit über ihre Hüften weht (vgl. Abb. 2). Mit diesem Bild ist sie in das kollektive Gedächtnis eingegangen. Bezeichnend ist, dass die Aufnahmen aus New York City nicht in die Endfassung des Films aufgenommen wurden, sondern die entsprechende Filmszene in Hollywood später nachgedreht wurde. Wie aus zahlreichen Pressefotos ersichtlich wird, weht der Rock in New York bis weit über Monroes Hüften, im Film dagegen umspielt er lediglich Knie und Oberschenkel. Der Regis-

²⁰⁷ Molly Haskell, „From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies“ In: Jeremy Butler (Hg.), *Star Texts: Image and Performance in Film and Television* (Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 1991), 254-65, hier 254.

²⁰⁸ Ich habe weiblich bewusst in Klammern (jedoch nicht in Anführungsstriche) gesetzt, da die Geschlechterzugehörigkeit bzw. die geschlechtliche Bestimmung eines Körpers nicht immer als natürlich gegeben, sondern als sozio-kulturell konstruiert angesehen wird. Vgl. dazu meine Diskussion im zweiten Kapitel sowie die Arbeiten von Judith Butler.

seur erachtete die ersten Aufnahmen als zu gewagt für das Kino der damaligen Zeit und übte freiwillig Selbstzensur, so dass er die Szene im Studio in Hollywood nachstellen ließ.

Obwohl viel zu und über Marilyn Monroe geschrieben wurde, wird sie doch wesentlich vom Bild bestimmt. Somit ist das erwähnte Foto dieser blonden, in Weiß gekleideten Frau (fast) ikonografisch zu nennen. Ihr Gesichtsausdruck und ihre Körperhaltung zeugen davon, dass sie sich und ihren Körper genießt und aus diesem Genuss heraus sich bewusst vor den anderen dar- und ausstellt. Dieses Bild ist selbst schon eine Provokation, vereint es doch vermeintlich unvereinbare Gegensätze in sich: das Weiß der Reinheit und Unschuld (Heilige) und die entblößte nackte Haut der Verführerin (Hure). Eine Erwähnung über die Entstehung dieses Bildes fehlt in keiner Biografie der Schauspielerin, oft ist das Foto²⁰⁹ selbst abgebildet oder wird näher beschrieben. Ebenso wenig fehlt eine Bemerkung über die Reaktion der Schaulustigen und Joe DiMaggios. Denn gehen die Reaktionen von anonymem Publikum und DiMaggio auch auseinander, so zeigt sich bei genauerem Lesen der entsprechenden Stelle, dass der erzählerische Verweis auf Monroes damaligen Ehemann gleichsam als richterliche Instanz innerhalb des biografischen Diskurses dient. Gleich dem Publikum huldigen die Autoren dem Voyeurismus bei der Schilderung oder Abbildung der Aufnahmen, gleich Joe DiMaggio verurteilen sie Marilyn Monroe ob der lustvollen Zurschaustellung ihres verführerischen Körpers.²¹⁰

²⁰⁹ Ich spreche hier von 'dem Foto', es sollte jedoch beachtet werden, dass verschiedene Fotos zu dieser Szene existieren. Die nachträglich veröffentlichten stammen meist von den Dreharbeiten in New York.

²¹⁰ An dieser Stelle ist auch interessant, dass der Ärger einzig Marilyn Monroe gilt, weder der Regisseur noch andere am Film Beteiligte und für die Idee zu dieser Szene Verantwortliche werden zur Rechenschaft gezogen.



Abb. 2 Marilyn Monroe in *The Seven Year Itch*
Foto: Sam Shaw, New York, 1955

Auch wenn dieses Foto ein Ausschnitt aus einem Film und somit in dessen innere Logik und Handlung eingebettet ist, möchte ich es doch als Ausgangspunkt für die folgenden Gedanken nutzen. Grundlegend handelt es sich um das Phänomen, dass sie nicht einzuordnen und festzulegen ist. So ist sie beides, Image und authentische Person, ohne dass das eine von dem anderen zu trennen wäre, vielmehr muss ihr „Image als ihre Authentizität“²¹¹ verstanden werden. Die im zweiten Kapitel erläuterte Trennung in äußeres Bild (Schein) und inneren Kern (Sein) wird damit aufgehoben bzw. kann an ihr nicht nachvollzogen werden. Die allgemeine Nichtfestlegbarkeit auf entweder Image oder authentische Person setzt sich fort in anderen Aspekten von Monroe, wie das Foto veranschaulicht: neben dem Weiß ihres Kleides und ihrer Haare, das Reinheit und damit gleichbedeutend Unschuld symbolisiert, scheint das Lächeln und der Blick der Verführerin auf.²¹² Das Provozierende und Aufreizende des wehenden Rocks wird in dem Blick der Schauspielerin gebrochen: Sie genießt ihren Körper, ohne sich dem Diktat von Sehen/Gesehenwerden und den damit verbundenen Machtkonstellationen anzupassen.²¹³ Ebenso zeigt sich symbolisiert in diesem Foto ein Phänomen, welches mit Monroe erstmals in der amerikanischen Kultur auftrat: der Vorwurf der Verruchtheit, die mit allen Arten sexueller Libertinage (u.a. die Zurschaustellung des sexuell begehrenden Körpers) einhergeht, kann im Endeffekt nie vollständig auf Monroe angewendet werden. Vielmehr behält sie trotz der provokanten Zurschaustellung ihres Körpers und ihrer teils exhibitionistischen Auftritte zeit ihres Lebens den Status einer auch innerhalb bürgerlicher Kreise respektablen und respektierten Person bei. Mehr noch, sie wird darüber hinaus sogar mit dem Attribut von Unschuld assoziiert.

6.1 Aphrodite/Venus

Das abgebildete und kurz beschriebene Foto von Marilyn Monroe evoziert gleichzeitig eine kunsthistorisch bedeutsame Darstellung der Göttin Venus, Botticellis Gemälde *Die Geburt der Venus* (um 1485), und verweist damit auch auf das ihr nicht selten zugeschriebene Attribut der *American Venus*²¹⁴. Auf Botticellis Gemälde entsteigt die Göttin der Schönheit und der Liebe einer Muschel, sie wird aus den Wellen des Meeres geboren. Die helle Farbe der Muschel spiegelt sich im Weiß von Marylins Kleid, ihre Form und Struktur wiederholt sich in dem wehenden Plissee. Monroes nackte Beine, das (zu) eng anliegende weiße Kleid, welches den Körper betont und

²¹¹ Elisabeth Bronfen, „Recycling Marilyn Monroe“ In: *Superstars. Das Prinzip Promienz. Von Warhol bis Madonna* hg. v. Kunsthalle Wien (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2005), 40-47, hier 47.

²¹² Vgl. meine Anmerkungen im zweiten Kapitel und wie diesem verführerischen Blick bzw. der Verführung des Mannes durch das Blickverbot der Frau versucht wurde beizukommen.

²¹³ Vgl. dazu Kapitel 6 dieser Arbeit.

²¹⁴ Vgl. Edwin P. Hoyts Biografie von 1965, *Marilyn, The Tragic Venus*.

seine weiblichen Rundungen hervorhebt, deuten auf den nackten Körper der Venus. Die personifizierten Zephyrwinde, das wehende Haar und Tuch der Venus auf Botticellis Gemälde finden sich in Monroes wehendem Rock wieder.²¹⁵

Zwei entscheidende Unterschiede bestehen jedoch zwischen Marilyn Monroe und Botticellis Venusdarstellung: Erstens ist die Gestik der Hände verändert. Bedeckt auf dem Gemälde die Göttin ihre Blöße (Brust und Geschlecht) mit ihren Armen und Händen (was implizit die Neugierde auf dieses Verdeckte weckt und zum genaueren Hinsehen und Erforschen des Darunter auffordert)²¹⁶, so verweisen Monroes Hände ganz gezielt auf ihre Weiblichkeit. Statt ihr Geschlecht und ihre Brust zu bedecken und vor den Blicken der anderen zu verbergen, rahmen sie diese ein und stellen sie damit aus. Gleiches kann für ihre Beinhaltung gesagt werden: Kneift die Venus ihre Oberschenkel (scheinbar) schamhaft zusammen, so steht Monroe breitbeinig über dem U-Bahn-Schacht. Sie verweigert sich durch ihre Gestik und Haltung dem Diktat der Scham²¹⁷, d.h. einer genuin weiblichen Gefühlsregung ob ihres Geschlechts.²¹⁸ Vielmehr verkehrt sie das Gefühl der Scham, was „als ein Zeichen für das Bewußtsein der ‘mangelhaften’ weiblichen Geschlechtlichkeit“²¹⁹ gesetzt ist.

Monroes Provokation wird noch deutlicher, wenn man ihre Kopfhaltung mit der der Venus vergleicht. Auf vielen, wenn auch nicht auf allen Darstellungen, hat die Venus ihren Kopf, d.h. ihren Blick, abgewandt bzw. gesenkt. Sie schaut (verschämt oder verletzt?) zur Seite, statt dem Betrachter auf Augenhöhe und direkt zu begegnen. Sie wird auf diese Weise vom Maler/Bildhauer als Betrachtete inszeniert, ein eigener aktiver Blick wird ihr verwehrt. Christina von Braun und Bettina Mathes betonen in ihrem Buch *Verschleierte Wirklichkeit*, dass die sogenannte *Pudica*-Geste der Venus, d.h. das Bedecken des Geschlechts, eine Verletzlichkeit impliziert. Der abgewandte Kopf/Blick und die Bedeckung der Scham deuten auf diese Verletzlichkeit hin, ohne dass die Venus ihren Körper dem Blick des anonymen, männlichen Betrachters entziehen kann: „Das Gesehenwerden ist hier unbestreitbar mit dem Verletzt-Werden verbunden.“²²⁰ Marilyn Monroe jedoch schaut (je nach Foto) den Betrachter direkt an oder schräg nach oben in den Raum hinein. Auf keinem der Bilder blickt sie ver-

²¹⁵ Den Hinweis auf die Verbindung zwischen Monroe und Botticellis Gemälde verdanke ich einem Aufsatz von Juliane Vogel. Juliane Vogel, „Himmelskörper und Schaumgeburt: Der Star erscheint“ In: Wolfgang Ullrich und Sabine Schirdewahn (Hg.), *Stars. Annäherung an ein Phänomen* (Frankfurt am Main: Fischer, 2002), 11-39, hier 15 f.

²¹⁶ Vgl. meine Erläuterungen zwischen der Lust an der Wahrheit und dem Verhüllen des weiblichen Körpers im zweiten Kapitel.

²¹⁷ Scham ist eng mit Geschlechtlichkeit verbunden, daher auch der Name *Pudica* für eine frühe Aphrodite-Skulptur, die bei von Braun/Mathes diskutiert wird. Vgl. von Braun/Mathes 2007, 168.

²¹⁸ Vgl. die Ausführungen zur Kurtisane im zweiten Kapitel.

²¹⁹ Von Braun/Mathes 2007, 170.

²²⁰ Zitiert ebd.

schämt zur Seite oder nach unten, um dem Blick des anderen auszuweichen. Vielmehr deutet einerseits ihr verzückt-entrückter Blick auf eine Lust am eigenen Körper hin, andererseits hebt ihr aktives Schauen die in der Blickkonstellation der Venus inhärente Machtposition des Betrachters auf.

Die genannten Unterschiede werden noch bedeutsamer, wenn man Marilyn Monroe dezidiert in eine Tradition der Liebesgöttin zu setzen versucht.²²¹ Kenneth Clark hat in seiner kunsthistorischen Studie *The Nude* (1957) zwei Kapitel den verschiedenen Venus-Darstellungen über die Jahrhunderte hinweg gewidmet.²²² Zu Beginn betont er, dass nicht von *der* Venus gesprochen werden kann, sondern von zwei, der Venus Coelestis und der Venus Naturalis. Damit nimmt er eine Aufspaltung vor, die sich immer wieder auch in der Beschreibung der Frau findet, der Heiligen auf der einen (entsprechend der Venus Coelestis) steht die Hure/Hexe auf der anderen Seite (entsprechend der Venus Naturalis) gegenüber. Im oben beschriebenen Foto scheint Monroe beide Aspekte in sich zu vereinen, das Weiß des Kleides und des Haars evoziert Reinheit und damit Heiligkeit, ihre Körperhaltung, der rote Mund und teils provokative Blick dagegen die verführerisch-zerstörerische Natur, die der Hure und Hexe zugeschrieben wird. Außerdem entspricht die bereits erwähnte Betonung ihrer sekundären Geschlechtsmerkmale, z.B. des Busens, prähistorischen Darstellungen der Venus Naturalis. Auf diesen werden Busen und Bauch, Symbole weiblicher Geschlechtlichkeit und Fortpflanzungsfähigkeit, prominent hervorgehoben und betont.²²³

Zwei Aussagen von Clark sind darüber hinaus interessant. Zum ersten spricht er davon, dass „[s]ince the earliest times the obsessive, unreasonable nature of physical desire has sought relief in images“²²⁴. Somit verortet er die Venus-Darstellungen im Bereich des körperlich-sexuellen Begehrens und macht auf die unkontrollierbare Natur aufmerksam (hier im Zusammenhang mit dem Begehren). Dieses Begehren, das sich jeglicher rationaler Kontrolle entzieht, wird also mittels der bildlichen Darstellung zu bannen versucht. Zum zweiten verbindet Clark dieses Begehren mit dem weiblichen Körper bzw. mit dem *schönen* weiblichen Körper: „[b]ut in the Nike²²⁵ the revelation of her physical beauty is incidental, in the Venus it is essential.“²²⁶ Das Begehren geht von dem weiblichen Körper aus, was diesen gleichfalls wieder an die Natur (Venus Naturalis) anbindet. Daher ist auch die von von Braun/Mathes ge-

²²¹ Vgl. S. Page Baty, *American Monroe. The Making of a Body Politic* (Berkeley: University of California Press, 1995), 156.

²²² Clark 1957.

²²³ Vgl. ebd., 64, Abbildung 51.

²²⁴ Ebd., 64.

²²⁵ Er bezieht sich hier auf das im Louvre zu findende Relief einer ihre Sandale bindenden Nike, welches einem Schüler des Phidias zugeschrieben wird. Ebd., 70.

²²⁶ Ebd.

machte Feststellung der Verletzlichkeit und Schamhaftigkeit, die mit dem Gesehenwerden einhergehen und die sich auf den als defizitär und angreifbar verstandenen weiblichen sexuellen Körper beziehen von Relevanz. Im Angesicht von Clarks Aussagen ist es nicht verwunderlich, dass auch Marilyn Monroe in den Kanon der Venusse eingeordnet wird. Das oben beschriebene Foto ist somit weniger ein zufälliger, als vielmehr ein direkter Verweis auf diesen Status. Ihr schöner Körper evoziert physisches Begehren, welches jedoch die Macht und Kontrolle des Mannes zu destabilisieren droht. Diesem Begehren und damit als Schlussfolgerung diesem schönen Körper muss auf verschiedene Art und Weise begegnet werden.

6.2 Monroes Nichtfestlegbarkeit

Ich möchte für einen weiteren wichtigen Punkt erneut auf Botticellis Venus-Darstellung und den Vergleich mit Monroes U-Bahn-Foto aus dem Film *The Seven Year Itch* zurückkommen. Die in beiden evozierte Schaum- oder Rauchsymbolik²²⁷ (Botticelli hat die Zephirwinde personifiziert und ein schäumendes Meer gezeichnet, bei Monroe umweht der Rock ihren Körper) verweist auf die Nichtfestlegbarkeit. Ohne dass ich in überkommene Stereotypen der Geschlechterzuschreibungen zurückfallen möchte, erlaube ich mir, auf die mit der Frau oft assoziierten Begriffe zu verweisen, als da u.a. wären: Chaos, unbekanntes Naturwesen, dämonische Verführerin. Bei all diesen ist es auch eine gewisse Nichtfestlegbarkeit, die implizit mitschwingt und die, auf die Frau projiziert, als Gefahr erachtet wird. Dieses Nichtfestlegbare soll jedoch mit aller Macht gebannt werden – meist erfolgt diese Bannung mittels des Blicks und der Schrift.

Speziell für Marilyn Monroe und die weitere Analyse möchte ich diese Nichtfestlegbarkeit jedoch noch etwas anders charakterisieren. Sie berührt sowohl ihren Körper, die Oszillation zwischen Objekt- und Subjektstatus, als auch die Frage, ob und wie der künstlich geschaffene Körper und ihre Künstleridentität von dem vermeintlich natürlichen Körper und der authentischen Marilyn Monroe zu trennen ist. Die hier angesprochene Künstlichkeit wird bei ihr oft durch ein Zuviel überdehnt und damit dem Betrachter überhaupt erst bewusst gemacht. Ihre Haare, ihr Körper, ihre Kleidung: betonen sie einerseits ihre Feminität und liefern sich damit ganz bewusst und direkt dem Blick des Betrachters aus, so negieren sie durch das Zuviel (blonder als blond die Haare, weißer als weiß der Teint und die oft zu enge Kleidung) doch ebenso die vermeintlich weibliche Natürlichkeit dieses Körpers. Mehr noch, die häufig gemachte Trennung von künstlich und natürlich bleibt in der Schwebelage, die

²²⁷ Ähnlich ist es in dem Film *Some Like It Hot* (1959): In der ersten Szene sieht der Zuschauer Marilyn Monroe einen Bahnsteig entlanggehen, wobei plötzlich aus dem Zug kommender Rauch sie in ihrem Voranschreiten aufhält.

Grenzziehung vage und eher ahn- denn fassbar. Gleichzeitig wird die Stellung des weiblichen Körpers als Objekt aufgezeigt, aber durch den Verweis auf die Künstlichkeit desselben, durch die Überdehnung auf so radikale Art und Weise, dass ebenso eine Kritik dieses Objektstatus impliziert ist. Ich erörterte diesen Punkt bereits im Zusammenhang sowohl mit den Pinups als auch mit blonden Schauspielerinnen der 1930er Jahre (Mae West etc.). Die Diskrepanz muss provozierend wirken, denn so Marilyn Monroe einerseits das Image der dummen Blondine und Sexikone bedient, unterläuft sie es durch den angedeuteten Exzess gleich wieder, ohne dass eindeutig gesagt werden kann, ob sie sich die Provokation programmatisch eingesetzt hat.²²⁸

Eine Trennung von Image und Person, wie sie u.a. Molly Haskell erst kurz aufgeworfen und gleich darauf wieder verworfen hat, ist m.E. nicht mehr möglich.²²⁹ Indem Marilyn Monroe ihr Image bewusst bedient, es überdehnt und nutzt, kann ihr Umgang mit diesem Image als eine Art Widerrede gelesen werden. Somit haben wir eine weitere Provokation, die gerade aus ihrem Image als Sexsymbol hervorgeht. Einerseits bedient sie das Bild der Frau als begehrenswertes Objekt und entwirft sich bewusst und den Regeln Hollywoods entsprechend als Sexsymbol. Andererseits geht sie über dieses Bild hinaus, indem sie sich aus dem damit verbundenen Objektstatus ansatzweise löst bzw. befreit. Weder das Zuviel, welches auf die Künstlichkeit (rück-)verweist, noch das Spiel mit ihrem Image als Sexsymbol sind von ihr absichtlich eingesetzt. Es ergibt sich vielmehr aus bestimmten Brüchen in Monroes Charakter bzw. ihren Images: u.a. untergraben ihre Verletzlichkeit und ihr komödiantisches Talent streckenweise das Stereotyp des Sexsymbols. Ebenso verbleibt sie nie einseitig in diesem Image und dem mit diesen im Zusammenhang stehenden Zuschreibungen (verfügbar, billig, verrückt), sondern wird gleichzeitig auch immer mit Reinheit, Unschuld und darüber hinaus Respektabilität assoziiert. Somit ist eine ständige Revision der Deutung dieser Schauspielerin seitens des Zuschauers und Lesers erforderlich. (K)Eine Rolle ausfüllend, schlüpft sie im nächsten Moment schon wieder in eine neue, die sie kurze Zeit später erneut verlässt, um wieder eine andere auszuprobieren, in begrenztem Umfang auszufüllen und öffentlich zu *spielen* (d.h. zu inszenieren): naive Blondine, berechnende Sexikone, verletzliches Opfer, raffinierte Verführerin, Geliebte und respektierte Ehefrau. Gleichzeitig weist sie durch dieses Oszillieren und Ineinanderfallen auf die kulturelle Konstruktion der hier erwähnten Zuschreibungen, die die Frau einseitig zu fassen und festzumachen suchen, ohne jedoch ihrem dynamischen Charakter Rechnung zu tragen.

Einen letzten Punkt möchte ich ansprechen, der in der gesamten Diskussion und den vielen Biografien über Marilyn Monroe wenn überhaupt, dann eher selten und meist

²²⁸ Ich beschrieb dies bereits im zweiten Kapitel mit meinen Ausführungen zu Monroes Pinup-Fotos und zur Blondine in Literatur und Film an.

²²⁹ Vgl. Haskell 1991.

nur am Rande erwähnt wird. Dieses Nicht-Erwähnen an sich ist schon bezeichnend, zeigt es doch gleichzeitig, wie einseitig die meisten Monroe-Porträts auf ihren Körper und ihre Sexualität fokussieren. Ich möchte behaupten, dass neben den oben genannten Punkten ebenso ihr Ehrgeiz provoziert, der ganz allgemein im Amerika der 1950er Jahre gegen die soziale Rolle einer Frau verstößt und der sie über die ihr in der Gesellschaft und Filmindustrie zugedachte Rolle des Sexsymbols hinaustreten lässt. Er bezieht sich einerseits auf ihre schauspielerische Karriere, ebenso jedoch denke ich an die von ihr gemeinsam mit dem Fotografen Milton Greene 1955 gegründete Produktionsfirma, Marilyn Monroe Productions, die ihr ab diesem Zeitpunkt völlige Entscheidungsfreiheit bei der Wahl der Filme, Regisseure und Co-Schauspieler ermöglichte und ihre Unabhängigkeit von den Vorgaben des Filmstudios garantierte. Gelegentlich verweisen die Autoren an dieser Stelle auf Marilyn Monroes großes Liebesbedürfnis, was teilweise den künstlerischen Ehrgeiz begründen soll. Haskell bemerkt dazu kritisch an: „ambition in a woman goes against her normal or conditioned social role, and is fed by the neurosis stemming from lack of love, while ambition, as the right and proper way of a man, is fed and augmented by love“²³⁰. Haskells Einschätzung kann nur begrenzt akzeptiert werden. Die von ihr ausgemachte Verbindung von Liebe und Ehrgeiz ist äußerst prekär, da sie die Person erneut in eine Opferrolle gleiten lässt, in der auch Marilyn Monroe häufig gesehen wird.

Entsprechend der von mir genannten Punkte, die bei der Schauspielerin als Provokation gelesen werden können (Nichtfestlegbarkeit, Überdehnung ihres Images, Ineinanderfallen von Image und Person sowie die Befreiung aus dem Objektstatus und ihr Ehrgeiz), wird ersichtlich, dass der überwiegende Teil in enger Verbindung zu Sexualität und Weiblichkeit steht.

6.3 Die zwei Ebenen von Konstruktion

Bevor ich genauer auf die Konstruktion von Filmstars eingehe, mache ich in einem kurzen Exkurs auf ein generelles Phänomen aufmerksam, welches sich am Beispiel Marilyn Monroe manifestiert. Es handelt sich dabei um zwei voneinander zu unterscheidende Ebenen von (Selbst-)Konstruktion. Eine erste, nicht ersichtliche und daher häufig übersehene Ebene ist die des privaten Selbst; eine zweite, die im folgenden Unterkapitel näher erläutert werden wird, die des öffentlichen Selbst (in welche u.a. die Konstruktion von Stars einzuordnen ist). Richard Dyer erstellt in der Einleitung zu seinem Buch *Heavenly Bodies* eine Kolumne gegensätzlicher Begriffspaare, u.a. nennt er privat/öffentlich, natürlich/künstlich, Körper/Geist, sexuelle Bezie-

²³⁰ Haskell 1987, 259.

hung/soziale Beziehung.²³¹ Zu den jeweils zuerst genannten Begriffen sind darüber hinaus noch hinzuzufügen: natürlich, real, authentisch, innerer Kern (einer Person); zu den jeweils an zweiter Stelle Genannten: konstruiert, künstlich, nicht authentisch, Fassade. Somit können entsprechend dieser sich gegenüberstehenden Begriffe die bei mir an zweiter Stelle Genannten dem Komplex der Star-Konstruktion zugeordnet werden. Hierzu gehören außerdem Begriffe wie Manipulation, Schein und Hyperrealität. Die an erster Stelle genannten Bezeichnungen dagegen stehen unter dem Signum von Natürlichkeit und Authentizität, somit wird bei den in diese Kolumne zugehörigen Begriffen (privates Selbst, Körper, sexuelle Beziehungen, innerer Kern) weder eine Konstruktion vermutet noch werden deren Struktur(en) und Prozesse erkennbar. Doch warnen u.a. Soziologen wie Erving Goffman oder Kulturwissenschaftler wie Richard Dyer vor dieser reduzierenden Lesart. Die Argumentation beider ist dabei ähnlich bzw. ergänzen sie sich, egal ob Goffman von den Prozessen der Naturalisierung sozialer Phänomene spricht und die kulturell bedeutsamen Geschlechtsunterschiede als soziale Konstrukte dechiffriert, oder ob Dyer von der „social constructedness of the apparently natural“ schreibt.²³² Sie entziffern die soziokulturelle Konstruktion vermeintlich natürlicher Phänomene und deren gleichzeitige Ontologisierung (Goffman spricht in diesem Zusammenhang von der Naturalisierung).

Helga Kotthoff erwähnt in ihrem Nachwort zu Goffmans Buch *Interaktion und Geschlecht* das von Goffman in anderen Studien erforschte soziale Phänomen der Rituale.²³³ Sie definiert Rituale als „alle Bestätigungen fundamentaler sozialer Verhältnisse“, die „in sozialen Zusammenkünften statt[finden], in denen der Einzelne Gelegenheit hat, eine Darstellung der angeblichen Ordnung seiner Existenz zu geben“²³⁴. Rituale treten vielfältig auf und finden sich z.B. bei der Kleidung, beim Sprechen einschließlich Wortwahl und Gestik, in Körperhaltung und Raumverhalten wieder. Ihre Bedeutung für die soziale Konstruktion des Geschlechts liegt in dem Umstand begründet, dass das rituelle Leben, d.h. die (Selbst-)Darstellung²³⁵ bei sozialen Zusammenkünften, ganz wesentlich vom Unterschied zwischen Frau und Mann gekennzeichnet ist.²³⁶ Der Körper begegnet uns laut Goffman/Kotthoff „als semiotisch ge-

²³¹ Dyer 1987, 11f.

²³² Vgl. Helga Kotthoff, „Geschlecht als Interaktionsritual?“ In: Erving Goffman, *Interaktion und Geschlecht* hg. v. Hubert A. Knoblauch (Frankfurt am Main: Campus, 2001), 159-195. Außerdem Dyer 1987, 16.

²³³ Sie liest mit Goffman Geschlecht als Interaktionsritual.

²³⁴ Kotthoff 2001, 172.

²³⁵ Auf Grund der von Goffman beschriebenen Doppelstruktur von Ritualen als sowohl expressiv als auch reflexiv handelt es sich nicht nur um eine (Selbst-)Darstellung i.S. eines Nach-außen-Sichtbarmachens oder Anzeigens, sondern auch um die Rückwirkung dieses Anzeigens auf den Handelnden selbst.

²³⁶ Vgl. Kotthoff 2001, 174.

formter. Allerdings nehmen Menschen diese Formungen, an denen sie sich aktiv beteiligen, als Natur an“²³⁷. Alle Darstellungen können jedoch in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt werden, wodurch sie gegebenenfalls ironisiert und darüber hinaus zu Hyperritualen gesteigert werden können. Die Ironisierung und (Über-)Steigerung legt somit die Konstruktion und soziale Setzung von als natürlich wahrgenommenen Phänomenen bloß; es können in der Folge deren Strukturen und/oder Prozesse nachgezeichnet werden. Diesen bei Kotthoff ganz allgemein formulierten Gedanken möchte ich auf die Möglichkeit der Ironisierung des sozialen Geschlechts bzw. der sozialen Konstruktion des (natürlichen) Körpers anwenden. Ebenso wie die von Goffman via Kotthoff angesprochenen Rituale, welche sozial reglementiert sind, was jedoch nicht wahrgenommen bzw. reflektiert wird (d.h. sie werden größtenteils als natürliche Phänomene erfasst), handelt es sich auch mit dem geschlechtlich markierten/konstruierten und entsprechend in weiblich und männlich unterschiedenen Körper. Auch diese biologisch eigentlich nicht relevante Unterscheidung, die jedoch aus ideologischen Gründen sozial bedeutsam gemacht wird, kann in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken bzw. gerückt werden, sie kann des Weiteren ironisiert werden und ein „über ... hinaus“ i.S. des 'Hyper-' anzeigen.

6.3.1 Monroes Natürlichkeit

Eigentlich sollte es erstaunen, Monroe als natürlich zu verstehen, wie es u.a. Richard Dyer tut. Denn sowohl der Name, auf den ich mich vorwiegend beziehe (Marilyn Monroe) als auch die ihn bezeichnende Starpersönlichkeit sind konstruiert und künstlich geschaffen. Ähnlich der oben aufgestellten Begriffspaare fallen im Zusammenhang mit Marilyn Monroe jedoch wiederholt folgende Bezeichnungen: unschuldig, naiv, dumm, offen, authentisch. Sie können ohne Ausnahme in die erste Kolonne eingeordnet werden, d.h. sie stehen in direkter Assoziation mit Begriffen wie Natürlichkeit, Authentizität etc.. Durch die fast einseitige Konzentration auf den sexuellen Aspekt bei Marilyn Monroe und damit auf ihren als weiblich markierten Körper wird dieser als biologischer und im Umkehrschluss als natürlicher gesetzt. Mehrere Komponenten wirken hierbei miteinander, die diese (Gleich-)Setzung evozieren. Da ist beispielsweise die Einordnung Monroes in die Kategorie der dummen Blondine. Das Attribut der Dummheit wird mit Natürlichkeit identifiziert, da es die Absenz von Vernunft (Kultur und/oder Zivilisation) markiert. Ebenso verweist das Merkmal der Blondine zwar auf ihre sexuelle Attraktivität, diese wird jedoch bei Monroe mit Unschuld assoziiert – u.a. auf Grund der Konnotationen von Helligkeit und Reinheit. Außerdem handelt es sich immer um eine spezifisch sexuelle Un-

²³⁷ Ebd., 175.

schuld, die im Tandem mit der erwähnten Dummheit bzw. Naivität als ein Unwissen über Sexualität gedeutet wird.

Interessant ist in dieser Hinsicht, dass ihre offen zur Schau gestellte Verletzlichkeit (sowohl *on-* als auch *off-screen*) gleichfalls in diesen Diskurs eingebettet werden kann. Denn diese setzt sich in den narrativen Erzählungen ihrer Biografen aus Menstruationsbeschwerden, Eheproblemen und dem unerfüllten Kinderwunsch zusammen. Besonders der Verweis auf die Menstruation und die Monroe versagte Mutterrolle (bzw. ihre Abtreibungen) eröffnet den Raum zur biologischen Bedingtheit und damit Natürlichkeit. Monroes Körper ist somit Marker und Garant ihrer Natürlichkeit. Auf Grund der Gleichsetzung von Marilyn Monroe mit Sexualität, d.h. des Umstands, dass sie fast ausschließlich in sexuellen Termini gelesen und gedeutet wird, und auf Grund der oben aufgezeigten Deutung von Sexualität als etwas natürliches, biologisches, kann auch im Umkehrschluss die Ideologie der Natürlichkeit des (sozialen/weiblichen bzw. männlichen) Körpers *über* den Körper von Marilyn Monroe zementiert werden. Mit Goffman muss jedoch ausdrücklich auf die semiotische Formung des Körpers verwiesen und damit die Rhetorik der Natürlichkeit hinterfragt werden. Am Beispiel Marilyn Monroe kann mit Hilfe von Richard Dyers Argumentation aufgezeigt werden, wie die Prozesse der Naturalisierung sozialer Phänomene wirken.

Ich möchte daher die Frage stellen, ob Marilyn Monroe durch das eingangs genannte Zuviel, die Überdehnung ihres Images als Sexsymbol und die Bloßlegung der Künstlichkeit bestimmter Aspekte ihres Körpers nicht nur auf das gemeinhin bekannte Phänomen der Starkonstruktion verweist, sondern auch auf das der sozialen Konstruktion anscheinend natürlicher Gegebenheiten (wie beispielsweise den weiblich differierten Körper). Die mit ihr assoziierten Attribute verweisen zwar vermeintlich eindeutig auf die natürliche Gegebenheit dieses weiblichen Körpers, durch ihre Zurschaustellung desselben, durch ihr Spiel mit dem artifiziell geschaffenen Körper ebenso wie durch die Oszillation zwischen künstlichem Starkörper und natürlichem Körper dechiffriert sie diese als naturgegeben, d.h. biologisch erachtete Bedingtheit als soziales Konstrukt bzw. ermöglicht sie eine solche Dechiffrierung und Lesart.

6.3.2 Die Konstruktion von Filmstars

Dass Filmstars konstruiert sind bzw. werden, ist eine weithin bekannte, erkannte und anerkannte Tatsache. Zum einen geht es dabei um den Körper, der durch Schönheitsoperationen einem vorherrschenden Ideal angeglichen oder erst zu einem solchen geformt wird. Zum anderen geht es aber auch um die Person als Ganzes, d.h. ihre Biografie, ihren Charakter, ihre Vorlieben und Schwächen.

Marilyn Monroes Körper durchlief einige Transformationen, bis er zu dem wurde, was er war. Obwohl immer wieder auch Fotos aus der Anfangsphase ihrer Karriere als Fotomodell veröffentlicht wurden, teils mit späteren Fotos, teils in einbändigen Ausgaben (z.B. von André de Dienes), so konnten diese doch kaum Eingang in das kollektive Gedächtnis finden. Worin differieren diese ersten Fotos von den späteren, d.h. an welchen Stellen ihres Körpers wird die Veränderung sichtbar? Am auffallendsten auch hier sind die Haare, deren Farbe von brünett zu platinblond verändert wurde, ebenso wurden sie auf Schulterlänge gekürzt. Aber auch im Gesicht sind Spuren einer leichten Veränderung erkennbar, etwa an Nase und Kinnpartie. Viele kleinere Details, wie etwa der Schönheitsfleck über dem rechten Mundwinkel, hat Monroe selbst mit Hilfe von Make-up erreicht, ebenso die Augenpartie mit dem ihr eigenen Blick oder der leicht geöffnete, meist tiefrot geschminkte Mund. Jedoch ist die Wirkung dieser Oberfläche, die sich dem Publikum im Kino und bei öffentlichen Anlässen bot, nicht zu unterschätzen. Sie hatte nachhaltige Auswirkung auf die Einschätzung ihrer Gesamtperson.

Als weiterer Teil gehört die Anpassung bzw. Modifikation der Biografie eines Filmstars und das Lancieren von (Falsch-)Meldungen in den Medien mit zu der beschriebenen Konstruktion. Marilyn Monroe war als einer der letzten Hollywood-Stars Teil des Studiosystems. Dieses System wurde in den Anfangsjahren des Kinos (ca. 1914/16) als Folge des gesteigerten Interesses des Publikums an den Schauspielern auf der Leinwand gegründet. Das Interesse blieb jedoch bald nicht mehr auf die Filmrollen beschränkt, sondern griff nach kurzer Zeit über auf die gesamte Person, so dass die Leinwandpersönlichkeiten zunehmend auch als Privatpersonen im Blick der Öffentlichkeit standen. Um diesem doppelten Verlangen seitens des Publikums nachzukommen, verpflichteten die Studios ihre Schauspieler über einen längeren Zeitraum (in der Regel sieben Jahre) an sich und übernahmen im Gegenzug die gesamte Öffentlichkeitsarbeit. Die enge Verbindung von inner- und außerfilmischen Elementen eines Stars bereitet auch heute noch die Grundlage für die anhaltende Diskussion über Wahrheit und Lüge, die um die Person des Schauspielers kreist. Die Investition seitens des Studios in einen Schauspieler bedeutete vor allem, dass sowohl die Biografie den entsprechenden Filmrollen angepasst als auch vice versa die Filme auf die Persönlichkeit des Schauspielers zugeschnitten wurde. Im Gegensatz zu anderen Schauspielerinnen wurden zum Beispiel im Fall von Marilyn Monroe und Grace Kelly weniger Informationen erfunden oder manipuliert, als dass ihre Lebensgeschichten im Sinne der filmischen Vermarktung ausgebaut wurden. Die Herkunft aus wohlhabendem Hause im Fall von Kelly setzte sich ebenso in ihren Filmrollen fort, wie Monroes familiärer Hintergrund, ihre uneheliche Geburt, ihr Leben in Pflegefamilien und im Waisenhaus, ihre ersten Erfahrungen als Fotomodell für *girlie*-Zeitschriften und als Starlet. Die Rolle des *good-natured sex symbol* behielt sie auch in

ihren Filmen bei, ob als Lorelei Lee in *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) oder als namenloses 'Girl Upstairs' in *The Seven Year Itch* (1955). Die Angleichung von Filmfigur und Schauspieler hatte nicht immer Erfolg bzw. wurde nachträglich destabilisiert, trotzdem kann man davon sprechen, dass sich einzelne Elemente der fiktiven und semifiktiven Personen verbanden, was letztendlich zu der persönlichen Note des Schauspielers wurde, zu einer „individualized corporate entity“²³⁸.

Auf Grund der langjährigen Verträge, die den Schauspieler an das Studio banden, war es möglich seine Biografien zu verändern und entsprechend den Vorgaben des Studios darzustellen. Auch die Fotos wurden in diesem System an die öffentlich propagierte Star-Biografie angeglichen, so dass über die Jahre hinweg eine kohärente Erzählung schon allein durch das Bildmaterial entstand.²³⁹ Die studioeigenen Biografien verbanden Fakt und Fiktion miteinander und erschufen so oft eine neue Persönlichkeit, die von dem Star öffentlich dargestellt und über die in den Massenmedien ausführlich berichtet wurde. Berichte und Fotos über die zu Stars aufgestiegenen Schauspieler wurden ebenso von den Studios lanciert und kontrolliert wie die Werbung für die jeweiligen Filme. Ziel dieser vielfältigen Maßnahmen war es, die Stars als Markennamen zu etablieren und mit Hilfe dieses Namens und der mit ihm assoziierten Persönlichkeit Kassenerfolge mit weiteren Filmen zu erzielen. Im Mittelpunkt stand dabei die Konstruktion eines „gleichbleibenden, in sich kohärenten Images“²⁴⁰. Sowohl das öffentlich gemachte Privatleben als auch die Filmrolle dienten gegenseitig als Verifikation für die Echtheit bzw. Authentizität des Stars. Obwohl es sich um zwei getrennte Sphären handelt, die des Films und die außerfilmische, kommt es in Bezug auf den Star zu einer Überlagerung: „The real hero behaves just like the reel hero“²⁴¹. Die Filmrolle wird dabei als Indiz für das Privatleben und für die von dem Schauspieler als privater Person vertretenen Werte und Einstellungen genommen. Die Überlappung und Verklärung von privater (und öffentlicher) Person mit der Filmrolle erklärt u.a. die außerordentlich harsche Kritik an Ingrid Bergman, als ihre außereheliche Beziehung mit dem italienischen Regisseur Roberto Rossellini bekannt wurde, denn ihr bis dahin verbreitetes Image widersprach grundlegend der

²³⁸ P. David Marshall, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1998), 83.

²³⁹ „Each of the negatives [taken of a star by a studio's photographers, F.G.] was numbered and filed in the star's studio file. This guaranteed homogeneity and continuity of the photographic material. By this means, it was easier to stabilize and control the public image of a star...“ Michaela Krützen, *The Most Beautiful Woman on the Screen. The Fabrication of the Star Greta Garbo* (Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 1992), 89.

²⁴⁰ Werner Faulstich et al., „'Kontinuität' – zur Imagefundierung des Film- und Fernsehstars“ In: Werner Faulstich und Helmut Korte (Hg.), *Der Star. Geschichte. Rezeption. Bedeutung* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1997), S. 11-27, hier 17.

²⁴¹ Richard DeCordova, „The Emergence of the Star System in America“ In: Christine Gledhill (Hg.), *Stardom. The Industry of Desire* (London/New York: Routledge, 1991), 17-29, hier 27.

realen Lebenswirklichkeit. James Damico veranschaulicht in einem Aufsatz, dass die Verurteilung Bergmans und ihres Verhältnisses zu Rossellini auf ihrem filmisch-medialen Image beruhte, welches die Schauspielerin als „natural purity“ beschrieb, ein Bild was allein auf ihre Filme und die Studiowerbung zurückzuführen ist, welche aber die Wahrheit weitgehend verzerrte.²⁴²

Gleichzeitig erklärt die starke Anbindung von Filmrolle und Privatperson die im Gegensatz zu Ingrid Bergman geringe Entrüstung auf Marilyn Monroes Enthüllung, sie habe in ihren Tagen als Fotomodell für Nacktaufnahmen posiert. Diese Tatsache, so schockierend und empörend sie zum damaligen Zeitpunkt gewesen sein mag, entsprach weitläufig den allgemeinen Vorstellungen über Marilyn Monroe, wie sie aus ihren Filmen und den verschiedenen Zeitungsberichten über sie gewonnen werden konnten. Statt also ihre Popularität zu schmälern, trug diese Enthüllung verstärkt zu ihrem Image als Sexikone bei, zu der Idee von leichter Verfügbarkeit und Käuflichkeit einer Frau.

Das Publikum weiß jedoch zunehmend um die Künstlichkeit des Starkörpers – sowohl um die Konstruktion des Körpers selbst, als auch um die Schaffung einer studio- und marktkompatiblen Biografie und Persönlichkeit. Auf Grund dieses Wissens kommt es zur Verunsicherung des Zuschauers, der versucht, hinter das ihm gebotene Konstrukt ‘Star’ zu schauen und dessen (innere) Wahrheit zu erfahren. Dass auch hier wieder die Medien diesem Drang nach Enthüllung Vorschub leisten, könnte eigentlich verwundern, sind sie es doch, die wesentlich zur Konstruktion der Starpersönlichkeit beitragen. Dieses Paradoxon des Konstruierens (Verhüllens) einerseits und Destruierens (Enthüllens) andererseits wird erkenntlich, wenn man Medienberichte und Fotos untersucht. So dient beispielsweise ein unscharfes und verwackeltes Foto als Beweis dafür, dass ein Star *in flagranti* ertappt wurde und dass das auf dem Foto Abgebildete eine Wahrheit offenbare, die der Star normalerweise hinter einer für die Öffentlichkeit geschaffenen Fassade verstecke.

Monroe selbst vollführte die gegenläufige Tendenz von Verhüllen und Enthüllen. Das Enthüllen bedeutet jedoch weder ein wortwörtliches noch metaphorisches Entblößen, sondern ein De(kon)struieren dieses gesamten hier beschriebenen Star-konstruktions-Prozesses mittels der oben schon beschriebenen Oszillation. Somit verhüllt sie einerseits ihren Körper in ein Konstrukt, entblößt jedoch selbst diesen Konstruktionsprozess – ohne, und das ist entscheidend, dass dabei ein wie auch immer geartetes Dahinter zur Erscheinung käme.

²⁴² James Damico, „Ingrid From Lorraine to Stromboli: Analyzing the Public’s Perception of a Film Star“ In: Jeremy G. Butler (Hg.), *Star Texts: Image and Performance in Film and Television* (Detroit: Wayne State University Press, 1991), S. 240-253.

6.4 Marilyn Monroe: Real-historische Person und mediale Figur

Die Schwierigkeit beim Verfassen einer Biografie über Marilyn Monroe ergibt sich aus ihrer Rolle als Filmstar und als mediale Figur. Damit steht die grundsätzliche Frage im Raum, ob bzw. wie Marilyn Monroe als authentische Person, jenseits oder distinkt von Star- und Medienfigur, porträtiert werden kann. Ich unterschied bisher bei Marilyn Monroe in (reale bzw. authentische) Person und (künstlich-konstruierten) Filmstar, diese Unterscheidung wird durch einen Begriff verkompliziert, der erst in den 1950er Jahren Eingang in den allgemeinen Sprachgebrauch fand: den der Celebrity, der wiederum eng mit den Medien zusammenhängt. Da Marilyn Monroe nicht selten als eine Celebrity bezeichnet wird und da sie die Medien geschickt für sich zu nutzen wusste, erachte ich es für unerlässlich, auch diese beiden Punkte in die Diskussion und spätere Analyse mit aufzunehmen. Denn nicht zuletzt gründen zahlreiche Aussagen und Fakten, auf die sich die Biografen beziehen, auf eben jene Medienberichte.

6.4.1 Marilyn Monroe als eine Celebrity

„Celebrities take on their own middle-range reality in which selves are simultaneously spontaneous and simulated and staged, doled out in bits and pieces that are simultaneously composed and authentic“²⁴³ schreibt Gamson in seiner Studie *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America*. Der Begriff Celebrity wurde erstmals in den Fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts für eine bestimmte Art von öffentlichen Persönlichkeiten verwendet; Daniel Boorstin definiert eine Celebrity als eine Person, „[who] is known for his well-knownness“²⁴⁴. Die hier von Boorstin ange-deutete Bekanntheit auf Grund des Bekanntseins muss demzufolge nicht (mehr) auf einer Leistung basieren, wie dies noch im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Fall war, sondern beruht ausschließlich auf der Fähigkeit, sich selbst geschickt zu inszenieren und zu vermarkten. Die im zweiten Kapitel angesprochene Selbstdarstellung des Individuums zum Zweck der Sichtbarmachung seiner Stellung in der Gemeinschaft hat durch die starke Medialisierung im 20. und 21. Jahrhundert noch eine Steigerung erfahren und kann heute teilweise als eben jene Art der Selbstinszenierung gedeutet werden.

Mit dem Verweis auf die Selbstinszenierung dieser Persönlichkeiten wird ihnen oft in Abrede gestellt, dass sich etwas hinter der (medial) präsentierten, inszenierten

²⁴³ Joshua Gamson *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America* (Berkeley: University of California Press, 1994), 172.

²⁴⁴ Boorstin 1987, 57. Zum Teil wird er mit den Worten „a celebrity is someone who is famous for being famous“ falsch zitiert. Vgl. Braudy 1997, 9 (Fußnote 1).

Fassade verberge. Richard Schickel beispielsweise nennt den Selbstdarstellungskünstler Andy Warhol einen „walking void“ bzw. ein „empty vessel“. Er sei eine substanzlose, leere Hülle, die der Zuschauer beliebig mit seiner je eigenen Fantasie 'füllen' könne.²⁴⁵ Einerseits differenzieren Autoren durch den Verweis auf den Status einer Person als eine Celebrity stärker als beispielsweise mit dem Begriff des Filmstars zwischen der öffentlich inszenierten und der privaten Person; andererseits suggeriert dieser Begriff auch, dass die Suche nach einer Substanz oder Essenz sich als vergeblich herausstellen könnte. Damit üben sie eine radikale Kritik an Konzepten wie Persönlichkeit etc., die zwischen einem äußeren und einem inneren Selbst unterscheiden. Ein letztes Beispiel soll zitiert werden, um meine Gedanken zu veranschaulichen. Dazu stütze ich mich auf S. Page Baty und Leo Braudy, die beide Ronald Reagan und die durch ihn verkörperte Ambivalenz zwischen Person und (Medien-)Figur erwähnen. Braudy schreibt hinsichtlich der beiden Präsidentschaftskandidaten Jimmy Carter und Ronald Reagan:

Reagan's experience as an actor, far from trivializing his performance as president, allowed him to project a much more complicated character than he may have actually possessed. Little could be *read into* Carter, while Reagan, like any good performer, *suggested* a host of possibilities and 'personal' messages that *could be read as* desired by any fan.²⁴⁶

Eingedenk der hier geäußerten Überlegungen möchte ich Marilyn Monroe sowohl als konstruierte Medienfigur als auch als Teil der realen Person Norma Jean Baker beschreiben. Wobei letztere durch eine geschickte Selbstinszenierung die Medienfigur Marilyn Monroe mit Leben versah.

6.4.2 Die Unterscheidung von Fakt und Fiktion im journalistischen Diskurs

Der Begriff Celebrity ist über den Kontext des Hollywoodfilms hinaus eng mit den Medien verbunden – ist es doch in und durch diese, dass sich eine Person Aufmerksamkeit verschafft und dass ein Filmschauspieler zu einem Filmstar avanciert. Die Medien der Kommunikation fungieren als Mittler zwischen Star und Zuschauer, sie verhelfen dem Schauspieler durch eine kontinuierliche Berichterstattung zu seiner Bekanntheit und übermitteln ein bestimmtes Image von ihm. Des Weiteren haben die Medien ihrerseits nicht unwesentlichen Anteil an der Konstruktion von Wirklichkeit (und somit von Stars), die die Wahrnehmung der Zuschauer lenkt und beeinflusst. Dabei sind auch die Medienberichte von narrativen Strukturen gekennzeichnet, die das Mehrdimensionale und Widersprüchliche zu Gunsten einer einheitlichen Ge-

²⁴⁵ Schickel 1985, 239.

²⁴⁶ Braudy 1996, 576 (Hervorhebung F.G.).

schichte (eines „unitary character“) auflösen, denn „[t]oo much material needlessly complicates the story“²⁴⁷. Gedacht als kurzzeitige Ablenkung²⁴⁸ besteht fast schon ein Imperativ, nicht nur die Artikel, sondern auch die Personenporträts einfach und leserfreundlich zu halten, das heißt die Porträtierten auf ein eindeutiges Image zu fixieren. Bei dieser Berichterstattung steht unter anderem der Gedanke Pate, dass nicht unbedingt über Ereignisse berichtet wird, die besonders wichtig oder nachweislich wahr sind, sondern über solche Geschehnisse, die das größte gemeinsame Interesse bei einer eher heterogenen Leserschaft wecken bzw. befriedigen.²⁴⁹ Die Leser wissen möglicherweise um die Manipulation und sogar teilweise Fiktionalisierung von Ereignissen, doch stellen die Medienberichte eine Art Ordnung und Orientierung dar; nach Vilem Flusser bedeutet Informieren denn auch „in Form bringen, Struktur schaffen, ordnen“²⁵⁰. Eine vereinfachende, reduzierende Darstellung ist deshalb so wichtig, da es, so Joachim Westerbarkey, in einer zunehmend komplexen Welt um begreifbare und sozialverträgliche Wirklichkeiten (statt allein um letzte Wahrheiten) gehe.²⁵¹

Die Verbindung von Klatsch (Fiktion) und Information ist schon seit Anfang der Massenmedien gang und gäbe, wobei sich die früher noch typographisch hervorgehobenen Klatschkolumnen heute ohne besondere Kennzeichnung in den allgemeinen journalistischen Diskurs einbetten.²⁵² Eine der Hauptfragen nicht nur für Medienwissenschaftler ist daher verstärkt die Verbindung bzw. Abgrenzung von Fakten und Fiktionen in den Berichten. Es wird versucht, den „nachweisbar vorhandenen oder geschehenen Tatbestand“ als Fakt von der „nur in der Vorstellung existierenden und mithin nicht realen“ Fiktion zu trennen.²⁵³ In einer Aufsatzsammlung von Achim Baum und Siegfried J. Schmidt, die sich diesem Problem im Journalismus widmet, präsentieren die Beiträger weitere Definitionen für diese beiden Begriffe. So geht Klaus Merten zur Bestimmung von Fakten von dem „Vorhandensein einer empirischen Referenz bzw. der Wahrnehmbarkeit von etwas“²⁵⁴ aus, wobei er Wahrnehmbarkeit nicht näher erläutert. Ähnlich stützt sich Günter Reus auf den

²⁴⁷ Schickel 1985, 57.

²⁴⁸ Schickel nutzt den Begriff der „instant emotional gratification.“ Ebd., 51.

²⁴⁹ Vgl. Gamson 1994, 98 und Baty 1995, 25.

²⁵⁰ In Achim Baum und Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten* (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002), 57.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Vgl. Schickel 1985, 16.

²⁵³ So geschehen in der Einleitung zu seinem Aufsatz von Klaus Merten, „Erzeugung von Fakten durch Reflexivierung von Fiktionen“ In: Achim Baum und Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten* (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002), 36-47, hier 36.

²⁵⁴ Merten 2002, 36.

Begriff der Empirie bzw. spricht vom Ereignisbezug²⁵⁵, was bei Elisabeth Klaus und Margret Lünenborg wiederum mit der „Korrespondenz zu Ereignissen in der Realität“²⁵⁶ definiert wird. Joachim Westerbarkey geht einen Schritt weiter, wenn er Fakten im journalistischen Diskurs im Sinne von Machwerken definiert und sie etwas Gebildetes nennt. Er will sie daher ausdrücklich nicht als Daten im Sinne von etwas Gegebenem verstanden wissen.²⁵⁷ Somit verweist er auf das allgemeine Problem, die Tatsachen in eine diskursive Ordnung zu übertragen, d.h. sie zu einem Bericht zu formen. Der Verweis auf das Gebildete lässt gleichzeitig die Nähe zum Begriff der Fiktion erkennen, denn diese ist im ursprünglichen Sinne nichts anderes als Bildung, Formung, Gestaltung.²⁵⁸ Wie bereits in der Diskussion zur Biografieschreibung besteht auch im journalistischen Diskurs das Problem, bestimmte Ereignisse in eine spezifische Ordnung zu bringen, wobei die jeweils eigene Perspektive des Journalisten sowie der Selektions- und Kombinationsprozess entscheidenden Einfluss auf die Gesamtaussage und Interpretation haben und den Leseprozess (unbewusst) lenken und steuern.

Die grundsätzliche Unbestimmbarkeit einer eindeutigen Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion wird teilweise (aus-)genutzt, um über Ereignisse zu berichten, die auf keinen nachweisbaren Tatsachen beruhen, die im Sinne Jean Baudrillards jeglichen Ursprungs bzw. Originals entbehren. Der amerikanische Medienwissenschaftler Daniel Boorstin hat dafür den Begriff der Pseudo-Ereignisse geprägt. Obwohl seine Kritik an ihnen heute teilweise übertrieben wirkt, kann trotzdem festgehalten werden, dass die von ihm gemachte Einschätzung der Produktion von Pseudo-Ereignissen auch und gerade in Bezug auf Hollywood weiterhin Bestand hat. Als Charakteristika für diese von Journalisten und PR-Agenten produzierten nicht ganz realen Nachrichten nennt er, dass sie bewusst hergestellt und lanciert werden sowie dass ihr Wert allein an der Prämisse des Neuigkeitswertes gemessen wird. Des Weiteren unterhalten sie eine ambigüe Beziehung zur Realität und sind sich-selbst-erfüllende-Prophezeihungen.²⁵⁹ So bezeichnet er im Verlauf seiner Auseinandersetzung Celebrities (unter diese Kategorie ordnet er auch Filmstars ein) als „human

²⁵⁵ Günter Reus, „‘Zum Tanze freigegeben’ Fiktion im seriösen Journalismus – ein illegitimes Verfahren?“ In: Achim Baum und Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten* (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002), 77-89, hier 79.

²⁵⁶ Elisabeth Klaus und Margret Lünenborg, „Fakten, die unterhalten – Fiktionen, die Wirklichkeiten schaffen“ In: Achim Baum und Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten* (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002), 152-164, hier 153.

²⁵⁷ Joachim Westerbarkey, „Täuschungen oder zur Unerträglichkeit ungeschminkter Wirklichkeiten“ In: Achim Baum und Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten* (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002), 48-62, hier 55.

²⁵⁸ Vgl. Klaus/Lünenborg 2002, 154.

²⁵⁹ Boorstin 1987, 11.

pseudo-events“²⁶⁰, da sie ebenso wie andere mediale Ereignisse ein künstliches, wohl geplantes und gut zu verkaufendes Produkt darstellen. Mailer hat dafür den Begriff der Faktoide genannt, der sich ähnlich wie Boorstins Pseudo-Ereignisse vom Aspekt des Vermischens von Tatsache und Imagination hin zur reinen Erfindung verschiebt, wobei diese Erfindung selbst nach und nach Wahrheits- oder auch Wirklichkeitswert annehmen kann. Er spricht diesbezüglich von „Fakten, die erst dann existent sind, wenn sie in irgendeiner Zeitschrift oder Zeitung erscheinen“²⁶¹. Mailer verdeutlicht damit, dass allein die wiederholte Berichterstattung genügt, damit Ereignisse als wirklich (geschehen) wahrgenommen werden. Der mediale Diskurs entwickelt somit eine eigene Dynamik, denn „die Häufung ähnlicher Medienaussagen fördert die Illusion ihrer Richtigkeit.“²⁶²

Die Vermischung und Ausschmückung von Fakten mit Fiktionen, die Produktion von Pseudo-Ereignissen kann dabei nicht einfach als Lüge oder pure Erfindung bezeichnet werden, sondern es handelt sich um eine Zwischenebene, die Rein und Kotler mit dem Begriff der ‘dramatischen Realität’²⁶³ zu fassen versuchen. In dieser dramatischen Realität ist eine Unterscheidung zwischen Realität/Wirklichkeit und Fantasie/Imagination nicht mehr klar zu bestimmen. So changieren die Medienberichte zwischen dem selbsternannten Anspruch der Authentizität einerseits und einer umsatz- und verkaufsbedingten Verfälschung und Manipulation andererseits. Die Einbeziehung von Gerüchten, Vermutungen und Klatsch beispielsweise, wie sie sich besonders in Boulevardmagazinen finden, können hier weitläufig unter das Stichwort Verfälschung geordnet werden. Wie schon zu Zeiten Randolph Hearsts, so ist auch heute noch festzustellen, dass die eigentliche Nachricht oft „too dull“ ist und deshalb durch Begebenheiten und Bemerkungen, die vor allem die Emotionen ansprechen, aufgepeppt wird.²⁶⁴ Es ist dabei weniger wichtig, dass die Fakten stimmen, als vielmehr, dass sie interessant sind und den Leser unterhalten.²⁶⁵

²⁶⁰ Ebd., 57.

²⁶¹ Mailer 1973, 19.

²⁶² In Baum/Schmidt 2002, 58.

²⁶³ Gamson 1994.

²⁶⁴ Vgl. Schickel 1985, 29 f.

²⁶⁵ Jedoch sind zwischen den Rezipienten selbst Unterschiede festzustellen. Gamson hat in seiner Untersuchung verschiedene Lesertypen definiert, er unterscheidet grob vier Gruppen. Das Spektrum reicht von Lesern, die das Präsentierte ohne Bedenken als wahr rezipieren bis zu den von ihm als ‘Postmodernisten’ bezeichneten, die ausschließlich jede Nachricht hinterfragen. Verstanden als Ordnungsprinzip und Orientierungshilfe kann man davon sprechen, dass sich die Leser der jeweiligen Gruppe ihre je eigene soziale Wirklichkeit anhand und entlang der medial präsentierten bauen. Vgl. Gamson 1994, 144-49.

6.4.3 Norma Jean Baker und/oder Marilyn Monroe

Bei jeglicher Biografieschreibung über einen Star besteht der grundsätzliche Konflikt, dass einerseits das Interesse an dem Star auf seinem Image fußt und dieses deshalb in gewisser Weise in der Biografie bedient werden muss. Andererseits jedoch stellt die Biografie gleichzeitig einen Versuch der Demaskierung dar, d.h. die Intention besteht darin, das Star-Image zu Gunsten einer authentischen oder auch wahren Person hinter diesem Image aufzubrechen. Wir können diese widersprüchliche Tendenz bereits in den Titeln von Guiles' Monroe-Biografien erkennen: Seine erste Biografie von 1969 heißt *Norma Jean. The Life of Marilyn Monroe*, die 15 Jahre später veröffentlichte, überarbeitete zweite Version nennt er *Legend. The Life and Death of Marilyn Monroe*. Im ersten Titel verweist er auf beide Namen der Schauspielerin und impliziert damit, dass er sowohl über die größtenteils unbekannte, private Person Norma Jean Baker als auch über die allseits bekannte, öffentliche Person Marilyn Monroe berichten wird. Guiles' zweite Biografie unterlässt im Titel jeglichen Verweis auf Norma Jean, d.h. auf die private (reale) Person; dagegen spricht er explizit von der Legende, also der öffentlichen (künstlichen) Person.

Nicht nur in Guiles' Titeln, sondern auch in einem Großteil anderer Monroe-Biografien trifft der Leser wiederholt auf solch eine am Namen festgemachte Unterscheidung in Norma Jean Baker und Marilyn Monroe. Wobei diese Differenzierung nicht allein den Übergang von Norma Jean und ihrer Karriere als Fotomodell zur Schauspielerin Marilyn Monroe markiert. Vielmehr nutzen einige der Biografen diese unterschiedliche Namensgebung, um einen Bruch innerhalb der Person anzuzeigen, der sich über das gesamte Leben von Marilyn Monroe hinzieht, als ob es sich um zwei unterschiedliche 'Personen' handelte, die mit den beiden Namen markiert werden. Fred Lawrence Guiles schreibt über die Transformation von Norma Jean zu Marilyn:

Only rarely does a stage or film name give its owner an entirely new identity. For Marilyn Monroe, it meant the abandonment of a hand-me-down kind of existence. [...] Marilyn quickly turned her back on Norma Jean and Norma Jean's associates and began to identify totally with her new self, her role as film actress. It has been an enduring myth that Marilyn suffered from a loss of identity. The truth was that she soon felt completely at home with *Marilyn*. (Guiles, 83)

Guiles widerspricht damit dezidiert den Vermutungen über Monroes angeblichen Identitätsverlust, der aus ihrem Namenswechsel herrühre bzw. mit diesem angezeigt werden könne. Von diesem Moment an in seiner Biografie wird der Name Norma Jean nur noch selten benutzt, er figuriert also nicht als Referenzpunkt, um eine andere, gleichsam authentische Monroe jenseits ihres Star-Images zu imaginieren. Vielleicht zu voreilig sitzt er hingegen dem Trugschluss auf, dass ein solcher von ihm

beschriebener Bruch in ein Davor und Danach möglich sei bzw. dass Marilyn Monroe eine andere Person sei als Norma Jean Baker (vgl. seine wiederholte Verwendung des Adjektivs neu in Phrasen wie „new identity“ oder „new self“). Somit ist der Bruch innerhalb der Person bei ihm im Verlauf der Biografie auch nur an dieser Stelle so deutlich und klar markiert.

Norman Mailer: Monroes Identitätssuche

Der bereits frühzeitig von Guiles in Abrede gestellte Identitätsverlust erfährt bei Norman Mailer starke Beachtung. Ähnlich wie ihre Unpünktlichkeit oder Schlafprobleme begründet Mailer die Identitätslosigkeit mit ihrer Kindheit. Er rückt den Fokus im Verlauf der Biografie immer stärker auf diesen Aspekt. Zur Begründung der Identitätslosigkeit verweist er einerseits auf das mütterliche Erbe psychiatrischer Auffälligkeiten und Erkrankungen (hier hält er sich an Guiles' Interpretation) sowie andererseits auf die Vaterlosigkeit und die instabilen familiären Verhältnisse, d.h. Monroes Aufenthalte in mehreren Pflegefamilien und im Waisenhaus. Zu einem Muster verdichtet, ergibt sich bei ihm folgendes Bild: Die bei Monroe latent vorhandenen psychischen Störungen berauben sie im Laufe ihres Lebens immer mehr der Möglichkeit, eine eigene Identität zu formen und zu festigen. Mailer schreibt diesbezüglich wiederholt über ihre „small, fragmented identity“ (Mailer, 37), die „dislocation of identity“ (Mailer, 86), den „general lack of identity“ (Mailer, 126) bzw. „the need to come to rest in some final identity“ (Mailer, 167) oder „feathering the nest of some future identity“ (Mailer 174). Seine Biografie verfolgt gleichsam die (vergeblichen) Versuche Marilyn Monroes, ihre Identität zu finden bzw. sich eine Identität mit Hilfe anderer Menschen zu erschaffen.

Meine Wortwahl deutet an, dass es Mailer um zweierlei geht: Einerseits darum, wie sich Marilyn Monroe einer eigenen Identität bewusst werden kann, aus welchen familiären Quellen sie schöpfen und wie diese Identität über das Leben gefestigt werden kann. Andererseits liegt Mailers Diskurs die Vermutung zu Grunde, dass Identität ebenso etwas Konstruiertes sein kann. Letzteres ist latent in Mailers Andeutungen und Verweisen auf Marilyn Monroes Publicity-Arbeit und ihre Selbstinszenierungen enthalten. In seiner Biografie sind die diesbezüglichen Verweise größtenteils negativ gemeint. In ihnen schwingt nicht selten eine Warnung vor Verfälschung oder bewusster Täuschung seitens der Schauspielerin mit. So ist die Lüge, derer er sie in ihren Berichten bezichtigt, auch in ihren öffentlichen Auftritten bzw. in ihrer öffentlichen *persona* anzutreffen: „she is also the first artist of the put-on – she dramatizes one cardinal particularity of existence in this century – the lie, when well embodied, seems to offer more purchase upon existence than the truth. The factoid sinks deeper roots than the truth“ (Mailer, 106). Das kunstvolle Rollenspiel der Schauspielerin

verlagert sich in der Deutung des Autors hinein in ihr Privatleben und wird zum selbst-täuschenden Rollenspiel im alltäglichen Leben. „[S]he is also immersed in a role – she is the nice kid in New York“ (Mailer, 146) schreibt er über ihren mehrmonatigen Aufenthalt in New York, während dessen sie Lee Strasbergs Schauspielerschule besuchte und die Verbindung mit dem Dramatiker Arthur Miller intensivierte.

Mailer zeichnet dafür innerhalb des Werkes drei Bereiche auf, die auf je verschiedene Weise mit der Identitätsthematik verwoben sind: Familie, Beruf und Beziehungen/Partner. Die instabilen familiären Verhältnisse ihrer Kindheit bedingen demnach ihren Identitätsverlust – wobei man nicht von Verlust sprechen sollte, sondern eher davon, dass sich Marilyn Monroe auf Grund der Verhältnisse einer eigenen Identität nicht bewusst werden konnte bzw. eine solche auf Grund nicht vorhandener stabiler frühkindlicher Bezugspartner sich gar nicht erst formen konnte. Bereits auf den ersten Seiten schreibt Mailer von der sich später bei der erwachsenen Frau manifestierenden „great female void“ (Mailer, 34), welche ihren Aufhalten bei verschiedenen Pflegefamilien und einer nur selten anwesenden Mutter geschuldet ist. So verliert das Mädchen Norma Jean mit den sich nach und nach lösenden sozialen Bindungen auch immer mehr die Möglichkeit, ein stabiles Selbst zu konstruieren. Nachdem ihre Mutter in ein Sanatorium eingeliefert wird, verbringt Norma Jean einige Monate bei ehemaligen Nachbarn, erst einem englischen Ehepaar und danach den befreundeten Giffens. Da jedoch auch letztere nach einigen Wochen Hollywood verlassen, muss die neunjährige Norma Jean in ein Waisenhaus umziehen, was Mailer mit folgenden Worten kommentiert: „She would undergo her horrors while in the orphan asylum, but they would not be the dramatic exploitations of Fagin and Scrooge; rather the monotonous erosion of her ego“ (Mailer, 35). Dem Kind ist somit schon in frühem Alter jegliche Möglichkeit der Identifizierung mit und Bindung an ihre Eltern oder andere nahe stehende Personen genommen.

In ihrem Beruf wiederum profitiert die Schauspielerin laut Mailer von dieser wenig ausgeprägten Identität, verlangt das Schauspiel doch ein Sich-Hineinversetzen in andere Charaktere und in der Folge einen ständigen Wechsel verschiedener (fiktiver) Identitäten: „she was certainly enough of an actress to take on any new persona and keep it“ (Mailer, 76). Dass es sich dabei lediglich um temporäre Identitäten handelt, die kaum längerfristig stabilisierend auf ihre Psyche wirken, thematisiert Mailer nicht weiter. Ebenso wenig geht er in diesem Zusammenhang näher auf die Filmfiguren ein, die Marilyn Monroe während ihrer Karriere spielte. Abgesehen von einigen wenigen (ich denke hier an Cherie in *Bus Stop* oder Roslyn Taber in *The Misfits*) verkörperte sie größtenteils die dumme, naive Blondine: viel Körper, wenig Geist. Dieses Image bot jedoch wenig Variation oder Tiefe, so dass es kaum zu einer ernsthaften Identitätssuche hätte beitragen können. Auch wehrte sich Marilyn Monroe

schon früh gegen dieses Image und verwies in Interviews wiederholt auf die ihm geschuldete Begrenzung ihrer Fähigkeiten. Mailer hingegen verschweigt Monroes Kritik an den von ihr gespielten Filmen und Rollen nahezu komplett.

Als dritten Bereich spricht Mailer Monroes Beziehungen und Ehen an. Ihre Ehemänner Jim Dougherty, Joe DiMaggio und Arthur Miller dienen laut Mailer der Schauspielerinnen dazu, eine Identität teilweise in Anlehnung an diese zu erschaffen. Sie geben ihr die Möglichkeit, sich durch die Beziehung und mittels der Identität des anderen selbst zu erfinden: „[Miller] is the first man she has met upon whom she can found an identity, be Marilyn Monre, the wife of Arthur Miller“ (Mailer, 167). Dies geschieht jedoch nur in Abhängigkeit zu dem jeweiligen männlichen Partner. Marilyn Monroe verschwindet hinter dem anderen, dem sie lediglich als Spiegel und Projektionsfläche dient: „she was invariably the mirror of the man with whom she lived“ (Mailer, 48). Doch damit verwehrt der Autor ihr gleichzeitig eine genuin eigene Identität abseits ihres Status als Ehefrau auszubilden.

In Mailers gesamtem Oeuvre können zwei Grundtendenzen ausgemacht werden, eine davon möchte ich zur Analyse seiner Monroe-Biografie aufgreifen. Es handelt sich dabei um den in seinen Werken immer wieder zu Tage tretenden ausgeprägten Männlichkeitskult. Kate Millett schreibt dazu: „Doch hängt Mailers Definition von Männlichkeit sowohl von einer rasenden Art heterosexuellen Bestätigungsdrangs wie von einer Gewalttätigkeit an sich ab, von der er sich einbildet, daß sie der männlichen Natur eingeboren ist. Läßt ‘der Mann’ auch nur auf einem dieser Gebiete nach, so hört er zu existieren auf“²⁶⁶. Die männliche Identität ist bei Mailer demzufolge grundsätzlich an das Mannsein-an-sich gebunden. Ebenso wie also Mailers Männer einem Grundschema der Identitätsbildung folgen, verhält es sich auch mit (der Frau) Marilyn Monroe. In diesem Zusammenhang erhalten seine anhaltenden Verweise auf ihre Unsauberkeit, ihre vergeblichen Versuche ein Kind zu empfangen und ihr Verhalten als Ehefrau eine weitere Dimension. Das Hinterfragen bzw. Zweifeln an Monroes Frausein-an-sich bildet somit schon die Grundlage für seine Zuschreibung ihrer Identitätslosigkeit. Die „Furcht vor der Nicht-Existenz“²⁶⁷ manches Mailer’schen Helden, die dem Wissen um die Nicht-Konformität der von ihm formulierten und strikt befolgten Männlichkeitsmuster entspringt, muss nach Mailers Logik auch auf Marilyn Monroe in ihrer von ihm aufgezeigten, in seiner Lesart verfehlten Weiblichkeit übergreifen. Daher ist es nicht verwunderlich, dass Mailer recht detailliert Monroes Versuche, Kinder zu empfangen und ihre angebliche Frustrationen ob ihrer Kinderlosigkeit ebenso wie ihre möglicherweise bis zu zwölf Abtreibungen thematisiert.

²⁶⁶ Kate Millett *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft* (München: Verlag Kurt Desch, 1971), 387.

²⁶⁷ Ebd., 385.

Auf Grund der hier erläuterten Strategie Mailers, Monroe als ständig auf der Suche nach einer Identität zu porträtieren, spielt auch der Namenswechsel von Norma Jean Baker (bzw. Jean Norman, wie sie sich kurzzeitig nannte) zu Marilyn Monroe eine wichtige Rolle innerhalb der Biografie. Mailer erwähnt ihn im Zusammenhang mit einer generellen Veränderung von Marilyn Monroe, die v.a. ihr Äußeres betraf – er koppelt also Identität auch an den Körper: „If you think to stand in the world for all to see, then give up your piece of identity. Norma Jean’s resistance to the change has been intense. She has so little identity to give away that the act of becoming a blonde may blur the last of her few points of reference“ (Mailer, 63). Wie von ihm vorher aufgezeigt, hat Marilyn Monroe keinen anderen Referenzpunkt als ihren Körper, um sich ihrer selbst bewusst zu sein. Eine Veränderung dieses Körpers hat, Mailers Logik zufolge, denn auch maßgebliche Auswirkungen auf Monroes Identität (Psyche). Bereits eine Seite später schreibt er „Then they talked about changing her name. Jean Norman in itself might have been suitable, but the shift away from herself was too small“ (Mailer, 65).

Gloria Steinem und Joyce Carol Oates: Norma Jean versus Marilyn

Im Gegensatz zu den beiden bisher genannten Autoren nutzen Gloria Steinem und Joyce Carol Oates eine etwas andere Strategie, um das Verhältnis zwischen Norma Jean Baker und Marilyn Monroe zu thematisieren. In beiden Biografien fällt auf, dass die Namen kontrastierend verwendet werden. So trägt Steinems Biografie, obwohl im Titel lediglich *Marilyn* genannt, auf dem Hardcover die Inschrift *Norma Jeane*; ebenso lautet ihre Widmung „This book is dedicated to the real Marilyn“ (Steinem, o.S.). Oates äußerte in verschiedenen Interviews immer wieder die Meinung, dass Marilyn Monroe missverstanden und daher falsch dargestellt wurde.²⁶⁸ Ihr komme es in Folge dessen in dem Roman *Blonde* wesentlich auf ein Porträt von Norma Jean Baker an, der Name Marilyn Monroe hingegen trage immer „quotation marks around it“²⁶⁹, denn er benenne das Image und somit ein künstliches Konstrukt.

Die beiden Namen verweisen dabei tendenziell auf zwei verschiedene ‘Personen’ – sie sollen den Unterschied zwischen Authentizität (Norma Jean Baker) und Künstlichkeit (Marilyn Monroe) markieren. Dabei handelt es sich nicht um eine chronologische Unterscheidung in das Mädchen und die junge Frau einerseits sowie die reife Frau und Schauspielerin andererseits, wie in Guiles’ Biografie.

Abgesehen von dieser strukturellen Besonderheit bei Steinem fällt auf, dass weder sie noch Oates einen kongruent zur zeitlichen Entwicklung sich vollziehenden Identitätswechsel ausmachen, der mit dem Namenswechsel einhergeht bzw. durch die-

²⁶⁸ Ramona Koval, „Interview with Joyce Carol Oates“.

²⁶⁹ Ebd.

sen nach außen markiert wird. Bei ihnen gibt es also kein klar voneinander zu unterscheidendes Davor (Norma Jean Baker) und Danach (Marilyn Monroe). Vielmehr porträtieren sie eine bedingt durch den neuen Namen verunsicherte Marilyn Monroe wie dies auch bei Norman Mailer der Fall war.

Ein Satz am Ende des dritten Kapitels ist für die Analyse von Steinems Biografie und zur Veranschaulichung ihrer Intention bezeichnend: „As you read and think about Marilyn, remember Norma Jeane“ (Steinem, 61). Damit beschließt sie ein einleitendes Kapitel, in welchem sie ausführlich aus einem Werk des amerikanischen Psychiaters John Missildine referierte. Missildine zieht in dieser frühkindlichen Entwicklungsstudie eine Verbindung zwischen dem einstigen Kind und dem späteren Erwachsenen (dazu später mehr). Durch die spezifische Verwendung der beiden Namen innerhalb der Biografie betont die Autorin diesen lebenslangen Einfluss des Kindes auf Marilyn Monroe bzw. die Rückkoppelung Marilyn Monroes an ihre Kindheit. Mehr noch, der Nachname Monroe verweist außerdem auf die mütterliche Linie, die beispielsweise von Guiles als Begründung für Monroes psychische Auffälligkeiten und ihren Suizid verantwortlich gemacht wird. Steinem nennt überdies alle Namen, unter denen die Schauspielerin zu verschiedenen Zeiten lebte:

Having been born 'Mortensen,' and gone to school as 'Baker,' she was now 'Norma Jeane Dougherty.' Later she would revert on occasion to 'Baker,' the name of her mother's first husband; and she also used 'Jeane Norman,' at the suggestion of her modeling agency. Later still, as a starlet, she would choose 'Monroe' for its alliteration with the studio-chosen first name of 'Marilyn.' Ironically, she became famous with the family name of both her maternal grandmother and her mother, whose shared fate of desertion by men and depression would be continued to the third generation. (Steinem, 56)

Die häufigen Namenswechsel der Kindheit und Jugend scheinen sich in dem Künstlernamen Marilyn Monroe stabilisiert zu haben, eine Vermutung, die u.a. dadurch bestärkt wird, dass Monroe in ihren beiden weiteren Ehen (mit Joe DiMaggio und Arthur Miller) jeweils ihren Namen beibehielt und nicht den Nachnamen des Ehemannes annahm. Diese Lesart der letztendlichen Stabilisierung im Namen Marilyn Monroe steht jedoch in starkem Gegensatz zu Norman Mailers Behauptung der Monroe'schen Identitätslosigkeit.

Der (Kindheits-)Name Norma Jean Baker wird bei ihnen nicht nur dafür verwendet, um auf das Kind aufmerksam zu machen, sondern dieser Name markiert eine gleichsam authentische und natürliche, d.h. jenseits des Showgeschäfts verortete Person. Der Künstlernamen Marilyn Monroe hingegen verweist vielfach auf das Artifizielle, Unnatürliche und Inszenierte, welches mit dem Beruf der Schauspielerin und Marilyn Monroes Rolle als Hollywood-Star einhergeht. Schon zu Beginn zitiert Steinem einen Satz Monroes aus einem Interview mit George Barris: „When someone asked

me for my autograph, I had to ask, 'How do you spell Marilyn Monroe?'" (Steinem, 41). Diese Anekdote kommentiert sie mit den Worten: „Perhaps the spelling incident expressed her feeling of distance from that artificial creation called Marilyn Monroe“ (ebd.). Ebenso erwähnt Oates in ihrem Roman ähnliche Episoden, die die Konfusion der Schauspielerin über ihren Namen und damit über ihre eigentliche Identität verdeutlichen soll: „'But what's my name? "Monroe"? I've forgotten my name.' [...] 'Oh, yes - "Marilyn Monroe.'" With a flourish she signed [a petition] twice, as *Marilyn Monroe* and as *Mona Monroe*. She began to sign as *Norma Jeane Glazer* except I. E. Shinn [her manager, F.G.] ... snatched the pen from her and crossed out the names“ (Oates, 339 f.).

Bei dieser Unterscheidung zwischen authentischer Person und künstlicher *Star-persona* kommt dem Körper von Marilyn Monroe eine besondere Bedeutung zu, da es auf und über ihn ist, dass die Abgrenzung markiert werden kann. Das Außen, die Oberfläche des Körpers, wird den Überlegungen zufolge mittels verschiedener Maskierungsstrategien vor der Öffentlichkeit entweder bewusst dargestellt und inszeniert oder aber ebenso absichtlich vor den Blicken der anonymen Masse geschützt und versteckt. Joyce Carol Oates beschreibt gerade die körperlichen Transformationsprozesse häufig sehr detailliert, wobei sie teilweise auf märchenhafte Elemente zurückgreift, so im folgenden Zitat:

...& as the minutes passed, there emerged out of these mirrors a familiar if elusive presence, at first no more than a winking glisten of the eyes, then a twitching of the lips in that teasing-sexy smile, & the beauty mole was made to appear... & both mistress & servant [i.e. Marilyn Monroe and Whitey Snyder, F.G.] began to feel a quickening of excitement – 'She's coming! She's almost here! Marilyn!' – like the tension before a thunderstorm or the sensation following an earthquake tremor, the awaiting of the next tremor, the next jolt; & finally as Whitey fussily erased, & redid, the brown arching eyebrows, in bold contrast to the pale hair, there emerged laughing at the Beggar Maid's fears the most beautiful face she'd ever seen, a wonder of a face, the face of the Fair Princess. (Oates 796)

Indem Oates hier die märchenhaften Charaktere „Beggar Maid“ und „Fair Princess“ evoziert, verweist sie auch auf die Unnatürlichkeit von Monroes Star-Image, das eben nur ein Fantasiegebilde ist bzw. welches die Fantasie des Publikums befriedigen soll. Gleichfalls deuten diese Märchencharaktere ein fast magisches Ritual an.

Im Roman wird wiederholt das „plain yearning face“ mit der „sallow skin“ von Norma Jean dem „beautiful *cosmetic* face“ bzw. der „ceramic Marilyn *mask*“ gegenübergestellt (Oates, 313 und 614, Hervorhebung F.G.). Dabei bleibt jedoch, so wird aus diesen Gegenüberstellungen deutlich, Marilyn Monroe eine Maske, eine Rolle, die Norma Jean Baker zu spielen hat. Die Beschreibung bei Oates verbleibt somit auf der Haut, an der Oberfläche. Die Autorin exemplifiziert durch die Veränderung die-

ser Oberfläche, dass auch Marilyn Monroe nur eine Fassade oder Maske ist, hinter der sich die authentische Person verberge.

Beschreibt Oates vor allem diese durch das Schminken und Haarefärben hervorgerufenen, zeitlich begrenzten Verwandlungen, so richtet Steinem ihr Augenmerk auf die operativen Eingriffe, denen sich Marilyn Monroe unterzog. Wie im zweiten Kapitel angemerkt, stellen Schönheitsoperationen einen gravierenden Einschnitt in den Körper dar, sie werden von den Operierten häufig in Verbindung mit ihrer Identität und mit einer gewissen Selbstkontrolle gesehen. Für die Frauen stellt die Schönheitsoperation eine Möglichkeit dar, um die Blicke der anderen im eigenen Sinn durch die Veränderung der angeblickten Oberfläche zu steuern und zu kontrollieren. Inwieweit können diese Überlegungen auch auf Marilyn Monroe angewendet werden, deren Schönheitsoperationen dem Diktat der Filmindustrie gehorchten und nicht unbedingt aus einem inneren Gefühl der Nichtübereinstimmung von (äußerem) Körper und (innerem) Wesen heraus vollzogen wurden? Eingebettet in den Starapparat ihres Filmstudios ist Marilyn Monroe eine unter vielen Schauspielerinnen, die einem bestimmten Publikumsgeschmack angepasst werden soll. Steinem verweist auf den mehrfach operierten Körper von Marilyn Monroe:

There were other surgical operations on this body... As a starlet, she had minor plastic surgery to add cartilage to her jaw and perhaps also to narrow the tip of her nose. Reportedly, other cosmetic procedures were performed at various times.... Including the self-confessed abortions, her body underwent some twenty or more surgical invasions before she died at thirty-six. (Steinem, 144)

Wurde Monroes Körper zwar für die Blicke der anonymen Masse von Kinobesuchern in gewisser Hinsicht konstruiert, so hat sie selbst diesen doch auch zu genießen gewusst und aus diesem Selbstgenuss heraus ihn offen zur Schau gestellt. Sie hat sich auf den Voyeurismus eingelassen und ihn für ihre Zwecke zu nutzen gewusst. In einigen Biografien wird u.a. beschrieben, dass Marilyn Monroe bereits als junges Mädchen die Blick-Dynamik verstand, denen ihr weiblicher Körper unterliegt. Die Blicke der männlichen Nachbarn wusste sie zu deuten und konnte diese durch ihre Selbstdarstellung steuern. Die leichten Veränderungen an ihrem Körper müssen somit nicht allein und einseitig als Maßnahmen des Studio-Systems gedeutet, sondern können ebenso als Monroes eigene Entscheidung zur Blick-Steuerung interpretiert werden. Elisabeth Bronfen schreibt: „Insofern die Frau auftritt, damit Männer sie anschauen können, beruht ihre Macht, die Art ihres Angeschautseins zu kontrollieren, auf der Manipulation ihrer Erscheinung und ihrer Fähigkeit, sich mit dem Blick des Mannes zu identifizieren“²⁷⁰. Die hier angesprochene Identifikation mit dem Blick des Mannes erfolgt also im Sinne einer Subversion, um dadurch diesen Blick bewusst

²⁷⁰ Bronfen 1996, 403.

zu lenken und zu kontrollieren und um sich damit über den weiblichen Körper als Subjekt zu positionieren.

In der Lesart von Gloria Steinem verkürzt sich diese weibliche Attitüde jedoch um ein wesentliches Element: Sie erkennt Marilyn Monroe die Ausübung von Macht und Kontrolle, die durch die Manipulation der äußeren Erscheinung ermöglicht werden kann, nicht zu. Steinem erwähnt im Kapitel „The Body Prison“ (Steinem, 137-54) mehrfach, dass sich Monroes Körper ihrer Kontrolle immer wieder entzog; sie spricht von dem „vulnerable body [which] was betraying her“ (Steinem, 142) und verweist dazu auf Monroes Menstruations-, Schlaf- und weitere gesundheitliche Probleme. Der willkürlichen, sich jeglicher Kontrolle verweigernden Natur (!) dieses Körpers, also der buchstäblichen Naturhaftigkeit, kann Monroe laut Steinem nichts entgegensetzen. Ein beredtes Beispiel ist ein Verweis auf ihre Unsauberkeit (ebenso schon bei Norman Mailer geäußert), der darüber hinaus durch die Gegenüberstellung der beiden Namen der generellen Differenzierung in Norma Jean und Marilyn Rechnung trägt: „the grown-up Norma Jeane continued to neglect herself ... Alone, without the public pressure of being Marilyn, she sometimes wouldn't bother to bathe, or wash her hair, or change out of an old bathrobe. She could ignore runs in her stockings, or menstrual stains on her skirt“ (Steinem, 152).

Wie bereits gesagt, unterscheidet Joyce Carol Oates ähnlich wie Steinem zwischen Marilyn Monroe und Norma Jean Baker, wobei sie darüber hinaus die Schwerpunkte Spektakel und Beziehung zum eigenen Körper als zentrale Konflikte innerhalb des Romans thematisiert. Im Roman formuliert Eddy G. (er war v.a. in den ersten Jahren von Monroes Filmkarriere neben Charles Chaplin, Jr. ein enger, intimer Freund von ihr) Norma Jeans Einstellung zu ihrem Körper folgendermaßen: „...*her body was this gorgeous thing she'd stare at in the mirror but it wasn't her exactly and she didn't know how to operate it worth shit*“ (Oates, 414, Hervorhebung i.O.). Ich möchte die in diesem Zitat implizierte Überlegung, dass von einem Körper einerseits und der eigentlichen Person andererseits gesprochen werden kann, aufgreifen: Die Person besitzt/hat zwar den Körper, er ist ihr jedoch auf bestimmte Art und Weise fremd (Eddy G.s Betonung des „*it wasn't her exactly*“). Ähnlich heißt es während einer Fotosession mit Otto Öse: „Her smooth creamy buoyant nakedness was like *a third party* in the room with them...“ (Oates, 288, Hervorhebung F.G.). Die geschilderte Ambivalenz gegenüber dem eigenen Körper durchzieht den gesamten Roman. Sie verstärkt sich, nachdem die Schauspielerin als Marilyn Monroe erste Erfolge feierte. Ähnlich wie bei Mailer wird hier also ein Grundkonflikt konzipiert, der zwar nicht direkt Identität heißt, jedoch *über* den Körper erneut auf die Frage nach Monroes Identität abzielt. Gleichzeitig wird der Körper auf Grund der Verweisfunktion einzelner Körperteile wie Busen und Po auf die Funktion als Spektakel reduziert, denn er ist vor allem

eins, „pleasurable to look at“²⁷¹. Marilyn Monroe als Spektakel zu interpretieren, bedeutet einerseits, sie und ihr Image als konstruiert zu verstehen und andererseits, auf ihre Rolle als Frau zu verweisen, d.h. als passives Objekt, das betrachtet wird. S. Page Baty unterstellt, dass sich Marilyn Monroe des künstlichen Charakters ihrer öffentlichen *persona* bewusst war, so dass sie sie lediglich als eine Rolle verstanden habe:

Marilyn seems personally to have understood that her star identity was the product of invention, was in fact a dream self. For her, 'Marilyn Monroe' was not a natural or 'true' identity but a produced and constructed persona. [...] The woman who became Marilyn Monroe appears to have understood the identity itself as a role to act...²⁷²

Das Zitat deutet ähnlich wie Eddy G.s eine Trennung zwischen der öffentlichen *persona* und der authentischen Person an. Wobei ich die Trennung nicht einfach als simple Unterscheidung zwischen künstlich-konstruiert und authentisch-real verstanden wissen will. Denn so wie in den öffentlichen Auftritten von Marilyn Monroe immer die private, reale Norma Jean Baker enthalten ist, verhält es sich auch umgekehrt. Daher erachte ich es für äußerst fragwürdig, von einer realen Norma Jean Baker und einer künstlichen Marilyn Monroe zu sprechen. Baty ist sich der inhärenten Problematik jedweder Trennung (sie nennt sie an anderer Stelle auch „double life“²⁷³) bewusst, wie ihre Fragen hinsichtlich einer zu schreibenden Biografie über diese Person verdeutlichen: „Where should the author start – with 'Norma Jeane' or 'Marilyn'? Is there a difference between the two? Do they even have a relationship to one another?“²⁷⁴ Diese Frage ist einer der Grundkonflikte in Oates' Roman. Zwar stellt sie ganz deutlich immer wieder Norma Jean Baker Marilyn Monroe gegenüber und setzt darüber hinaus den Namen Marilyn Monroe häufig in Anführungszeichen oder schreibt ihn groß, um die Künstlichkeit der damit benannten Person zu betonen. Die im Zitat aus Oates' Roman benannte Trennung kann von Marilyn/Norma Jean selbst über ihr Leben nicht beibehalten werden. Sie ist zunehmend verunsichert, welchen Namen sie benutzen soll, welcher Name ihre Person und ihr Selbst am besten benennt. Sie verfängt sich immer stärker in der Rolle der Marilyn Monroe, auch da sie von ihrer Umgebung zunehmend auf diese Rolle bzw. das Image reduziert wird und nicht als Norma Jean Baker, d.h. jenseits ihres Bühnennamens und Bühnen-Ichs, wahrgenommen und an-/erkannt wird. Dass es sich dabei um einen graduellen Prozess handelt, verdeutlicht eine Szene am Ende des Romans, in der die Beziehung zwischen der Schauspielerin und dem US-Präsidenten beschrieben wird. Da der

²⁷¹ Graham McCann, *Marilyn Monroe: The Body in the Library* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1988), 71.

²⁷² Baty 1995, 92.

²⁷³ Ebd., 192.

²⁷⁴ Ebd., 90.

amerikanische Präsident keine tieferen Gefühle ihr gegenüber hegt, sondern sie nur als blonden Filmstar wahrnimmt, reduziert er sie auf die Rolle eines sexuellen Objekts – eine Wahrnehmung, der sich Monroe letztendlich unterwirft: „she was playing the part of a famous blond actress, meeting the boyishly handsome leader of the free world...“ (Oates, 902). Somit ist es dieser Grundkonflikt und diese sich zuspitzende Ausweglosigkeit, in dem künstlichen Star-Image gefangen zu sein, die bei Oates im Vordergrund steht.

7 Monroes Tod

Marilyn Monroe gehört zu einer Gruppe von Prominenten, die in jungen Jahren starben und deren Tod dem Leben nach allgemeiner Lesart eine bestimmte (Be-)Deutung gab. Der frühe oder auch zu frühe Tod umgibt diese Stars mit einer eigenen Aura und trägt wesentlich zu ihrer retrospektiven Mystifikation und Legendenbildung bei, oft auf Grund der Tatsache, dass die Todesumstände und -ursachen nicht eindeutig zu bestimmen sind. Meist handelt es sich um gewaltsame Tode, sei es der Autounfall eines James Dean, das Attentat auf John F. Kennedy oder der Drogentod eines Elvis Presley, um nur einige zu nennen. Diese Personen scheinen daher in der allgemeinen Wahrnehmung oft als *zu* früh gestorben. Die Einschätzung des Zu-früh-Gestorben-Seins begreift das Leben und den Tod gleichsam als bedeutungsvolles oder auch bedeutungsgenerierendes Ganzes, der Tod steht in als Abschluss, als *conclusio*. Gleichfalls stellt der Tod ein maßgebliches Ereignis im Leben eines Menschen dar, welches somit die Interpretation über dieses Leben durch spätere Biografen wesentlich bestimmt. Es handelt sich hierbei um ein teleologisches Modell, nach dem das Leben als zielgerichtet empfunden wird. Auch wenn das Ziel einzig und allein der Tod ist, so basiert dieses Modell doch auf der Annahme, dass der Tod das Leben (erst dann) beschließt, nachdem es zu seiner vollen Entfaltung und Bestimmung gefunden hat. Der als natürlich interpretierte Tod, d.h. der Tod eines alten Menschen, ist die Norm, an der sich die Erwartungen und Deutungen ausrichten. Jedwede andere Todesursache und jeder andere Tod wird demgemäß als widernatürlich angesehen, als Störfaktor im Leben der Umwelt und Mitmenschen. Dieser gegen die Natur verstoßende Tod muss daher gewaltsam verdeckt, verschleiert und/oder bekämpft werden. Das kann durch die retrospektive Mystifizierung des Lebens des zu früh Verstorbenen oder durch die Umdeutung des Todes und der Todesursache bzw. -umstände erfolgen. Was ich im letzten Satz anspreche, bezieht sich vor allem auf sich selbst Auslöschende, d.h. auf Suizidanten, die ihrem Leben aus freier Entscheidung ein Ende setzen. Sie stören und verstören durch diesen Akt ihre Umwelt, sie setzen sich selbst als Richter über ihr Leben und stellen sich dadurch wider die geltende Norm²⁷⁵ und die Natur. Jean Améry schreibt über den Unterschied zwischen Tod und Suizid:

‘La mort est un fait contingent’²⁷⁶, sagt Sartre. Der Tod gewiß. Wie aber verhält es sich mit dem speziellen Fall des Freitods? Mit ihm glaube ich, mich dem Anderen

²⁷⁵ Aus diesem Grund galt der Suizid lange Zeit auch als Gesetzesbruch, der strafrechtlich verfolgt wurde.

²⁷⁶ „Der Tod ist ein zufälliges Ereignis.“ Übersetzung F.G.

zu entreißen. Er ist als freier Tod in meinem Erlebnisraum nicht Kontingenz, im Gegensatz zum so benannten 'natürlichen Tod'. Er ist Projekt, freies einerseits.²⁷⁷

7.1 Mögliche Todesursachen

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels geht es mir um die vielen Tode²⁷⁸ von Marilyn Monroe. Damit möchte ich nicht die Spekulationen aufgreifen, nach denen Marilyn Monroe im August 1962 nicht gestorben sei, sondern an verstecktem Ort weitergelebt habe.²⁷⁹ Vielmehr verweise ich auf die unterschiedlichen Todesursachen, die in den verschiedenen von mir aus der Fülle an Monroe-Biografien ausgewählten Werken genannt werden: von Unfall über Suizid bis Mord reichen die Deutungen. Meine Frage ist, ob und inwieweit sich die Festlegung auf eine bestimmte Todesursache durch den Autor auf die Struktur bzw. den narrativen Aufbau des jeweiligen Werks auswirkt. Des Weiteren ist ein wesentlicher Punkt der Untersuchung die Frage nach der Verbindung von Todesursache und (Re-)Konstruktion der Person Marilyn Monroe.

Die Diskussion um Monroes Ableben ist bis heute nicht beschlossen, immer noch werden neue Bücher veröffentlicht, die behaupten, die letztendliche Antwort auf Monroes Tod zu geben, die von der offiziellen Todesursache abweicht. Dabei ist eine Entwicklung zu beobachten: Die in den ersten Biografien nach Monroes Tod meist nur in wenigen Zeilen oder auf wenigen Seiten behandelten Todesumstände und -ursachen samt der Beschreibung ihrer letzten Tage bzw. Stunden werden mit den Jahren immer elaborierter und nehmen zusehends mehr Platz innerhalb der jeweiligen Biografie ein. Mittlerweile wurden mehrere Bücher veröffentlicht, die sich fast ausschließlich mit der Untersuchung ihres Todes beschäftigen, z.B. Matthew Smiths *Warum musste Marilyn Monroe sterben?* (2003)²⁸⁰. (Ich werde in dieser Arbeit jedoch nicht näher auf diese Werke eingehen, da meine Analyse immer auch die grundlegende Frage der Biografieschreibung einbezieht.) Der Tod ist somit nicht mein alleiniger Fokus, sondern wird als Teil des Lebens betrachtet. Wie die einzelnen Autoren den Tod im Gesamtzusammenhang von Monroes Lebens und der jeweiligen Biografie thematisieren und welche Bedeutung sie ihm zuerkennen, soll wesentlicher Teil meiner Untersuchung sein.

Vorab ist noch ein Hinweis zur Terminologie erforderlich: Die deutsche Sprache verfügt über verschiedene Synonyme für den Begriff des Suizids, u.a. Selbstmord oder Selbstentleibung, aber auch Freitod. Besonders in der Abgrenzung von Selbstmord

²⁷⁷ Améry 1983, 149.

²⁷⁸ Diese Formulierung ist in Anspielung auf Sarah Churchwells Studie *The Many Lives of Marilyn Monroe* gewählt.

²⁷⁹ Vgl. hierfür Sam Staggs, *MM II. The Return of Marilyn Monroe* (New York: Donald I. Fine, 1991).

²⁸⁰ Matthew Smith, *Warum musste Marilyn Monroe sterben?* (Frankfurt am Main: Krüger, 2003).

und Freitod schwingt eine wesentliche Bedeutungsnuance mit, die ich an gegebener Stelle ausführlich betrachten werde. Aus zwei Gründen werde ich im Folgenden den Begriff Suizid²⁸¹ verwenden. Einerseits erachte ich ihn als neutraler im Vergleich zu Selbstmord oder Freitod, andererseits grenzt er sich dezidierter vom Mord ab. Die sprachlich evozierte Nähe des Begriffspaares Selbstmord/Mord ist irreführend, da die entsprechenden Taten zu unterschiedlich (auch in ihrer Bedeutung und im Zusammenhang mit der Interpretation des Suizidanten bzw. Opfers) sind. Außerdem kann durch zwei verschiedene Worte eine Unterscheidung zwischen einem Menschen, der sich selbst umbringt, und einem Menschen, der einen Suizid in Erwähnung zieht, d.h. mit dem Gedanken daran spielt, gemacht werden: man spricht im ersten Fall von einem Suizidanten, im zweiten von einem Suizidär.²⁸²

7.1.1 Unfall und/oder Suizid

In folgendem Zitat wird der Grundkonflikt, dem ich nachgehen werde, veranschaulicht: „If we read her as having taken her own life, she can no longer be so innocent a sexual subject. Suicide is the worst sort of rejection, as this American Venus wrests herself away from the grip of the mass-mediated and popular cultural imagination by authoring her own death.“²⁸³

Die erste Schwierigkeit entsteht, so man versucht, den Tod von Marilyn Monroe entweder als Unfall oder als Suizid zu charakterisieren. In der folgenden Analyse von Fred Lawrence Guiles Biografie *Norma Jean. The Life of Marilyn Monroe* (1969) wird ersichtlich werden, dass die Grenze zwischen diesen beiden Todesursachen recht fließend sein kann und daher eine eindeutige Festlegung nicht immer möglich ist. Anders als Émile Durkheim²⁸⁴ werde ich als ein Abgrenzungskriterium zwischen diesen beiden Todesursachen die Absichtlichkeit bzw. Intentionalität wählen. Durk-

²⁸¹ lat. *sui* 'seiner selbst' und *caedes* 'das Töten' *Wahrig Fremdwörterlexikon*, Gütersloh und München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1999.

²⁸² „... der Mensch der sich auslöscht, [wird] zum *Suizidanten*, und der *Suizidär* ist jener, der das Projekt des Freitods in sich trägt, ob er es ernsthaft erwäge oder mit ihm spiele.“ Améry 1983, 14.

²⁸³ Baty 1995, 156.

²⁸⁴ Émile Durkheim, *Der Selbstmord* (Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1973). Erstmals erschien Durkheims umfassende soziologische Studie 1897. Neben dieser ersten umfangreichen soziologischen Studie, gefolgt von Maurice Halbwachs' *Les causes du suicide* (1930), hat sich auch Freud mit dem Suizid beschäftigt. Einesteils beschreibt er ihn als Aggressivität gegen das Ich (1905), andernteils entwickelt er ab ca. 1920 die Theorie des Todestrieb/Thanatos (als Gegentrieb zum Lebens- und Reproduktionstrieb, der Libido/Eros). Mit Jack Douglas (1967) und Jean Baechler (1975) wird der Suizid wiederum aus einer psychologischen und genetischen Perspektive zu erfassen versucht. Somit kann konstatiert werden, dass dieses Phänomen aus vielen wissenschaftlichen Disziplinen Aufmerksamkeit geschenkt wurde und wird, die alle auf ihre je wissenschaftliche Weise Anmerkungen und Erklärungen liefern.

heim argumentiert in seinem Werk *Der Selbstmord*²⁸⁵, dass die Absicht nicht als Definitionsmerkmal fungieren kann, da diese nicht eindeutig erkennbar sei: „Die Absicht ist allzu persönlich, um von Außenstehenden voll erfaßt zu werden. Es wird bei groben Vermutungen bleiben müssen. Sie entzieht sich sogar der internen Beobachtung“²⁸⁶ so Durkheims Argumentation. Jedoch wird der Unterschied zwischen einem willentlichen, bewusst gewählten Tod (Suizid) und einem nicht willentlichen, auf Grund tragischer Umstände eingetretenem Tod (Unfall), der auf eine diesen Tod fördernde Handlung des Subjekts zurückzuführen ist (z.B. übermäßiger Tablettenkonsum), gerade im Zusammenhang mit Marilyn Monroe immer wieder zitiert. Es ist diese durchaus fragile Grenze, die zu Gunsten des einen und zu Ungunsten des anderen bemüht wird, wenn die verschiedenen Biografen zu einer Verteidigung und Entschuldigung²⁸⁷ Marilyn Monroes ansetzen. Durkheim wählt statt dessen als Hauptmerkmal, dass der Suizidant sich über die Folgen seiner Handlung voll bewusst ist: „Man nennt Selbstmord jeden Todesfall, der direkt oder indirekt auf eine Handlung oder Unterlassung zurückzuführen ist, die vom Opfer selbst begangen wurde, wobei es das Ergebnis seines Verhaltens im voraus kannte“²⁸⁸.

Betrachtet man zusätzlich die Unterscheidung von Suizid und Suizidversuch, wie es beispielsweise Christina Rachor in einer entsprechenden Studie macht, so wird deutlich, dass Durkheims Ausklammerung der Absicht und Benennung des Ergebnisses nicht als alleinige Definition bestehen kann. Laut Rachor stellt der Versuch in erster Linie einen Appell dar, ihm liegt also eine ganz bestimmte Absicht bzw. Intention zu Grunde. Dieser Appell kommt einem Aufruf zur Kommunikation nahe, die seitens des Suizidanten einzig auf diese von ihm gewählte Art und Weise so radikal artikuliert werden kann. Der kommunikative Aspekt ist wiederum dem Suizid verwehrt, intendiert er doch eine letale Wirkung. Folgt man Rachors Argumentation, so verweigert sich der Suizid dem Dialog, der Versuch wiederum provoziert ihn gerade.

Ein Problem ergibt sich aus Rachors Unterscheidung dann, wenn der Suizidversuch ‘misslingt’, d.h. wenn der Versuch zum Tode führt. (Es muss hier von dem ‘Misslingen’ gesprochen werden, da ja nicht der Tod, sondern das Weiterleben unter anderen Bedingungen, nämlich denen der wieder aufgenommenen Kommunikation, teilweise das eigentliche Ziel eines Suizidversuchs ist.) Führt der Versuch jedoch entgegen der Intention der Kommunikationsaufnahme zum Tode, so misslingt die angestrebte

²⁸⁵ Bezeichnend ist, dass Durkheims Buch im Original *Le Suicide* heißt, die deutsche Übersetzung jedoch den Begriff Selbstmord trägt.

²⁸⁶ Durkheim 1973, 26.

²⁸⁷ Indem ich hier von einer Entschuldigung spreche, weise ich darauf hin, dass Suizid auch heute noch nach moralisch-ethischen Gesichtspunkten als verwerflich angesehen wird, d.h. der sich selbst Tötende (Mordende) lädt eine Schuld auf sich. Und sei es nur die, durch den eigenen Tod seine Umwelt auf ihrer aller Sterblichkeit hinzuweisen.

²⁸⁸ Durkheim 1973, 27, Hervorhebung i.O.

Kommunikation. Der intendierte Dialog mit einem spezifischen Anderen oder der Umwelt im Allgemeinen wird dem Suizidanten bzw. Opfer verwehrt. In diesem Fall kann nicht von einem willentlichen, bewusst gewählten Tod gesprochen werden, sondern von einem tragischen Unfall mit Todesfolge. So schreibt Rachor hinsichtlich ihrer Unterscheidung zwischen Suizid und Suizidversuch zu letzterem: „Suizidversuche erscheinen häufig als irrational, da, vereinfacht gesagt, mit einer letal intendierten Handlung etwas fürs Leben erreicht werden soll“²⁸⁹.

Der französische Soziologe und Suizidologe Jean Baechler, der den Appell als einen von insgesamt elf Typen des Suizids bewertet (er ordnet ihn der Kategorie der aggressiven Suizide zu), kommt zu einer ähnlichen Schlussfolgerung.²⁹⁰ Nur fügt er hinzu, dass das (auch bei Rachor erwähnte) ‘Etwas’, was mittels dieser letzten Lösung erreicht werden soll, nur vage und allgemein bleibt, also nicht spezifiziert werden kann. Am ehesten noch handelt es sich dabei, so Baechler, um die Suche nach Zuwendung. Da Baechler in seiner Studie zum Suizid anders als Durkheim den Suizidversuch nicht ausklammert, sondern ebenso ernsthaft als Teil seiner Gesamtstudie betrachtet, kann er eine für die vorliegende Arbeit wichtige Verbindung zwischen Suizidversuch und Suizid unter dem Typus des Appells vermerken. Erstens ist dieser davon gekennzeichnet, dass es im Laufe des Lebens einer Person meist zu wiederholten Versuchen kommt. Und zweitens spricht er davon, „daß man dort, wo ein Appell-Selbstmord verhängnisvoll endet, einen Unfall vermuten muß“²⁹¹. Das konstatierte Paradoxon von letaler Handlung und nicht-letaler Intention des Appells verkehrt sich somit zu letalem Ergebnis, welches jedoch nicht dem eigentlichen Ziel, beispielsweise der von Baechler erwähnten Suche nach Zuwendung des Suizidärs entspricht. Diese verschiedenen Hinweise deuten an, dass, so man retrospektiv eine Bestimmung vornehmen will, die Grenze zwischen Suizid und Unfall häufig fließend ist, besonders, wenn kein Abschiedsbrief oder ein anderes vergleichbares Dokument vorliegt.

Hinsichtlich der Analyse von Biografien über eine real-historische Person kann es demzufolge mitunter erscheinen, als sei weniger ein stichhaltiger Beweis bzw. eine klar erkennbare Intention als vielmehr eine geschickte Rhetorik seitens späterer Autoren und Biografen das bestimmende Element, um eher das eine (Suizid) denn das andere (Unfall) nachträglich zu legitimieren. Somit muss die Ausgangsfrage teilweise verlagert werden: weg von dem verstorbenen Subjekt und seiner möglichen Inten-

²⁸⁹ Christina Rachor, *Selbstmordversuche von Frauen. Ursachen und soziale Bedeutung* (Frankfurt am Main/New York: Campus, 1995), 14. Sie macht auf das Paradox des Suizidversuchs hinlänglich aufmerksam und diskutiert diesen sehr ausführlich, ich habe ihre Diskussion hier lediglich auf einige prägnante Punkte reduziert.

²⁹⁰ Jean Baechler, *Tod durch eigene Hand. Eine wissenschaftliche Untersuchung über den Selbstmord* (Frankfurt am Main et al.: Ullstein, 1981), 128 f.

²⁹¹ Ebd., 132.

tion hin zu dessen Biografen. Dies wird ersichtlich, wenn man bedenkt, dass die Unterscheidung zwischen Unfall und Suizid und damit die zwischen bewusstem Ausdem-Leben-Scheiden und unbeabsichtigtem Tod des öfteren im Zusammenhang mit Fragen zur Autonomie und Selbstbestimmung des Individuums genannt wird. Denn handelt es sich um einen Unfall, so kann dem Subjekt keine volle Autonomie über seine Tat zuerkannt werden, ja mehr noch, diese wird ihm gerade auf Grund der Tat (oder besser: Nicht-Tat) aberkannt. Vielmehr ist es Opfer seiner selbst, einer 'misslungenen' Tat, die ihm das Leben und damit auch die Möglichkeit zur Korrektur dieses letzten Bildes (und des Opferstatus) nimmt. Festgehalten werden muss, auch in Antizipation der Untersuchung zum Mord, dass das auf diese Art und Weise sich selbst auslöschende²⁹² Subjekt Opfer *seiner selbst* ist. Damit ist es in eine tragische Rolle geschlüpft. Dahingegen wird der Suizid, besonders wenn von einer Frau verübt, teilweise erwähnt, um anzudeuten, dass hier ein autonom agierendes Individuum frei über seinen Körper (sein Selbst) entschieden hat. Somit geht es in dieser Situation auch um die Affirmation einer Autonomie seitens des Subjekts, die ihm zu vorherigen Zeiten möglicherweise verwehrt war.

7.1.2 Suizid (Selbstmord oder Freitod)

*Dying
Is an Art, like everything else
I do it exceptionally well.*²⁹³

Anhand der verschiedenen Biografien über Marilyn Monroe soll untersucht werden, wie die einzelnen Autoren den Suizid deuten: ob als Akt der Freiheit und als Ausdruck von Autonomie bzw. Selbstbestimmung oder ob ausschließlich als Konsequenz ihrer psychischen Probleme, als einzig verbleibenden Fluchtversuch aus einer ihr ausweglos erscheinenden Situation, der einem Hilferuf gleichkommt. Diese zwei unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten ergeben sich aus einer grundsätzlich differentiellen Haltung dem Suizid gegenüber: Als Akt der Freiheit wird er v.a. im philosophischen Diskurs (Jean Améry, Friedrich Nietzsche), aber auch teilweise bei Durkheim gedeutet: als Hilferuf hingegen des öfteren in der Psychoanalyse und verwandten Disziplinen.²⁹⁴

Die verschiedenen Bezeichnungen für die Tat lassen erkennen, wie sich bereits auf einer diskursiven Ebene die Wertung unterscheidet. Eva Menninger-Lerchenthal beispielsweise unterteilt den Suizid folgendermaßen: „1. als verwerfliche Handlung i.S.

²⁹² Andere mögliche Begriffe sind: das sich selbst mordende oder richtende Subjekt.

²⁹³ Sylvia Plath, „Lady Lazarus“ In: *The Norton Anthology of American Literature* shorter 4th ed. (New York/London: W. W. Norton, 1995), 2609.

²⁹⁴ Vgl. Rachor 1995, 21 f. sowie 43 f.

des Selbstmordes; 2. als Notwehr i.S. der Selbst-Tötung; 3. als frei gewählte Ver-nichtung des eigenen Lebens i.S. des Frei-Todes“²⁹⁵. Ähnliche Unterschiede zeigt Andreas Bähr auf in seiner Einführung zu dem Band *Sterben von eigener Hand. Selbst-tötung als kulturelle Praxis*: „Und was sagen wir, indem wir uns dabei für eine der unterschiedlichen Bezeichnungsmöglichkeiten entscheiden – für die religiös-morali-sche Verwerflichkeit des ‘Selbstmords’, für die Legitimität, gar den Heroismus des ‘Freitods’, für die Krankhaftigkeit des ‘Suizids’“²⁹⁶. In diesen beiden kurzen Zitaten wird bereits deutlich, dass Suizid nicht gleich Suizid ist, sondern dass jeder Suizid erst retrospektiv und im jeweiligen kulturellen, aber auch geschlechtsspezifischen Kontext (s)eine (Be-)Deutung erhält.²⁹⁷ In den Analysen kommt es mir besonders auf die retrospektive Bedeutungszuschreibung an. Es wird die Frage im Mittelpunkt ste-hen, wie die verschiedenen Autoren Monroes Suizid werten bzw. wie sie diese Wertung bereits in der Struktur der Biografie und der (Re-)Konstruktion bzw. Reprä-sentation der Person Marilyn Monroe vorzeichnen. Außerdem soll anknüpfend an die oben gestellte Aussage untersucht werden, inwieweit die Deutung ihres Todes als Suizid mit der von ihr ausgehenden Provokation korreliert bzw. wie letztere in das Deutungsuniversum eingebettet wird.

Darüber hinaus muss bedacht werden, dass die geschlechtliche Dimension von we-sentlicher Bedeutung ist: die Verbindung von Frau und Suizid ist von anderen Prä-missen bestimmt als bei einem Mann. Hinsichtlich der Frage der Affirmation der ei-genen Autonomie und Freiheit sowie der Selbstbestimmung über den eigenen Kör-per darf diese geschlechtsspezifische Untersuchung nicht vernachlässigt werden.²⁹⁸ Christina Rachor zeigt in ihrer Studie auf, dass die Unterscheidung von Suizid und Suizidversuch jeweils auf Aspekten beruht, die einerseits eher dem Mann und ande-rerseits vornehmlich der Frau zugeschrieben werden, dass also diese beiden von ihr klar unterschiedenen Akte kulturell zugeschriebene geschlechtsspezifische Merk-male aufweisen: Der Suizid erfährt meist eine Wertung mit Begriffen wie verschwie-ge, autonom, konsequent und rational. Der Suizidversuch dagegen zeigt Merkmale auf, die als typisch weiblich angesehen werden. Hierzu gehören die Dialogfunktion und die geringere Autonomie, ebenso das Sichtbarmachen von Intimen und Priva-tem. Darüber hinaus wird er oft als inkonsequent und irrational eingeschätzt (auf Grund des *Versuchs* im Gegensatz zum vollzogenen Akt).

²⁹⁵ Ebd., 31.

²⁹⁶ Andreas Bähr und Hans Medick (Hg.), *Sterben von eigener Hand. Selbsttötung als kulturelle Praxis* (Köln et al.: Böhlau, 2005), 2.

²⁹⁷ Ich beziehe mich hier auf Werke *über* durch die eigene Hand gestorbene Personen, wie u.a. Marilyn Monroe.

²⁹⁸ Vgl. hierzu u.a. Margaret Higonnet, „Suicide: Representations of the Feminine in the Nine-teenth Century“ In: *Poetics Today* (6/1985), 103-118, hier 109 und 114 f.

Wo Rachors Studie teilweise zu stark auf die Abgrenzung von Suizid und Suizidversuch zielt, hilft Elisabeth Bronfens Werk *Nur über ihre Leiche* (dt. 1996) weiter, welches eine Verbindung zwischen Tod, Weiblichkeit und Ästhetik herstellt.²⁹⁹ Laut Bronfen sind Weiblichkeit und Tod ähnlich konnotiert: mit Unordnung, Chaos und Ambivalenz. Mittels der *Re*-Präsentation werden diese 'Normabweichungen' in eine Ordnung bzw. Struktur re-integriert.³⁰⁰ An dieser Stelle der Diskussion sind ihre Überlegungen zum Suizid einer jungen Frau, die sie im achten Kapitel („Noli me videre“) ihrer Studie über drei Werke männlicher Autoren des 19. Jahrhunderts äußert, von Interesse.³⁰¹ Sie verweist auf die paradoxe Doppelstruktur der Selbst-Destruktion einerseits und der Selbst-Konstruktion andererseits. Löscht sich die Frau durch ihren Suizid aus dem Leben aus, so schreibt sie sich bzw. ihre Geschichte mittels desselben gleichzeitig in das Leben der anderen ein. In der Lesart Bronfens ist der Suizid einer weiblichen Protagonistin ein (letzter, einmaliger) Akt des Entwurfs eines autonomen Selbstbildes und der Setzung einer Subjektposition. Damit tritt die sich selbst tötende Frau aus der ihr zugeschriebenen Objektposition heraus, die sie als Frau innehatte. Dem Körper kommt bei diesem Prozess eine gesteigerte Bedeutung hinzu, ist es doch *über* diesen (bzw. über die Negation desselben im Akt des Suizids), dass die Subjektposition bezogen wird und *durch* diesen (da er die Suizidantin während ihres Lebens als *Frau* markierte), dass ihr im Leben eine Objektposition zugeteilt wurde. In der englischen Ausgabe ihrer Studie nutzt Bronfen Variationen des Wortes „to make“, um die hier aufgezeigte enge Verbindung anzudeuten: „... a corrective *remaking* of the self, a narcissistically informed design of self-construction, which gives a particular life the shape of a whole at the same time that it is a radical *unmaking* and disintegration of the self“³⁰². Die angesprochenen Akte des „remaking“ und „unmaking“ finden laut Bronfen gleichzeitig statt. Diese Gleichzeitigkeit (gepaart mit dem Tod als Endpunkt des Lebens) führt zu der Frage, ob eine Wertung oder gar eine Hierarchisierung der parallel stattfindenden Ereignisse möglich ist. Vielleicht könnte Bronfens Aussage aber auch anders interpretiert werden: Statt einer Gleichzeitigkeit des „remaking“ und „unmaking“, müsste unter Umständen von einem zeitlichen Nacheinander gesprochen werden. Das „unmaking“ folgt dem „remaking“. Was bedeutet dies für das verscheidende Subjekt bzw. dessen retrospektive Deutung durch andere? Geht das neu entworfene Subjekt in den Tod und

²⁹⁹ Bronfen 1996. Die englische Ausgabe erschien bereits 1992: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic* (Manchester: University Press, 1992).

³⁰⁰ Vgl. Bronfen 1992, xii.

³⁰¹ Vgl. Bronfen 1996, 208-46.

³⁰² Bronfen 1992, 253 (Hervorhebung F.G.). In der deutschen Übersetzung heißt es an früherer Stelle, der Suizid sei „ambivalent in der Schwebe zwischen Selbst-Konstruktion und Selbst-Destruktion; eine Bestätigung, die zugleich auch Vernichtung des Selbst ist ...“ Bronfen 1996, 209 f..

behält dadurch die Selbstaffirmation bei, kann es also auch fürderhin nur aus dem Akt der Freiheit, des „remaking“ bzw. der Selbst-Konstruktion gedeutet werden? Oder bestimmt dagegen der letale Ausgang, dieser unwiderrufbare Endpunkt, also das finale „unmaking“, d.h. die Selbst-Destruktion, das nachfolgende Bild über die Tote? Oder, noch anders gedeutet, kann das „unmaking“ nicht sogar als Destruktion des bis dahin bestehenden, die Frau im Leben beherrschenden (Fremd-)Bildes gelesen werden, welchem durch den/im Tod ein neues (Selbst-)Bild zur Seite gestellt wird?

Bronfen wiederholter Verweis auf die Selbst-Konstruktion eines autonomen Subjekts, die damit verbundene Korrektur eines bestehenden Fremd- oder Selbstbildes und die Selbstaffirmation im Akt des Suizids spricht über die Macht und Kontrolle der Frau in dieser einmalig-einzig Situation ihres Lebens und Sterbens. Sylvia Plaths Gedicht „Lady Lazarus“ (1962), aus welchem ich drei Zeilen an den Anfang des Unterkapitels stellte, veranschaulicht diese Selbstbestimmung und Autonomie eindrücklich. Ihre wiederholten Suizidversuche (mindestens drei werden im Gedicht erwähnt) zeigen an, dass sie sich zur Autorin über ihr Leben macht(e). Mehr noch, sie löst das Thema ‘Tod einer schönen Frau’ aus dem Bedeutungs- und Zuschreibungssystem der Literatur und damit der (männlichen) Autoren und zeichnet ihn als einen Akt autonomer weiblicher Selbstbestimmung.³⁰³ Durch den Selbst-Tod und das Schreiben darüber wird Plath zur Autorin ihrer/s Selbst, sowohl im Leben als auch im Tod. Weitere Aufmerksamkeit widmet sie dem Körper, der oft als bloßes (Anschauungs-)Objekt angesehen und gewertet wird.³⁰⁴ Plath rückt den weiblichen Körper und seine Stellung in der westlichen Gesellschaft in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung, wenn sie schreibt: „There is a charge // For the eyeing of my scars, there is a charge / For the hearing of my heart ...“³⁰⁵. Ausdrücklich thematisiert Plath hier das Betrachten des weiblichen Körpers als Akt der Ermächtigung, welches über ihren Tod hinausreicht. Ihr Grenzgang zwischen Leben und Tod ermöglicht ihr Herrin (Schöpferin und Eignerin) ihres eigenen Körpers zu werden, wie Bronfen schreibt: „Doch die Kraft, die der Kunst des Sterbens innewohnt, umfaßt auch die Selbst-Auferweckung. Nicht der Arzt, sondern sie selbst besitzt den Körper, in dem sie zurückkehrt“³⁰⁶.

Jean Améry veranschaulicht in seiner Schrift *Hand an sich legen* die Überlegung des freien, selbst bestimmten Todes. Sich dem Phänomen des Suizids durch eine beson-

³⁰³ Vgl. Bronfen 1992, 401.

³⁰⁴ Sie thematisiert neben ihrem eigenen Körper auch die Verwertung bestimmter Körperteile (Haar, Haut) jüdischer Opfer durch die Nationalsozialisten.

³⁰⁵ Plath 1995, 2609.

³⁰⁶ Bronfen 1996, 574.

dere Stilistik und Sprache nähernd (und sich dabei doch immer der Begrenztheit der Sprache bewusst seiend) schreibt er:

Der Suizidant oder der Suizidär aber redet selbst. Er spricht das erste Wort. [...] Wer Hand an sich legt, ist grundsätzlich ein anderer als der, welcher sich dem Willen der anderen preisgibt: mit diesem geschieht etwas, jener handelt von sich aus. Er ist es, der die Frist setzt, er kann nicht auf rettende Schickungen vertrauen. Nach den letzten Selbstgesprächen, die vielleicht vor dem Spiegel stattfinden, wo er seinem schon abgeurteilten Ich nachjagt, ohne es einzufangen, nur um es noch zu erlegen, kommt unerbittlich der Augenblick, der frei gewählte, an dem er Hand an sich legt.³⁰⁷

Gerade im letzten Satz schwingt die Unerbittlichkeit dieser Handlung mit und verdeutlicht Bronfens Gedanke der Selbst-Destruktion und Selbst-Konstruktion.

7.1.3 Suizid oder Mord

S. Page Baty schreibt über Monroes Tod: „As her suicide strained against ‘normal’ cultural behavior, so the culture in turn attempts to direct its ‘expert’ authority in naming and mapping her actions post facto. The body and person of the suicide must once again be made subject to dominant cultural discourse and codes.“³⁰⁸ Kann hinsichtlich der Abgrenzung von Unfall oder Suizid nicht immer eine definitive Antwort gegeben werden, die unabhängig einer (nachträglich) diskursiven Argumentation liegt, so verhält es sich bei der Abgrenzung von Suizid und Mord anders. Der Tod durch Mord reißt das Individuum ungewollt aus seinem Leben. Im Zusammenhang mit den Biografien über Marilyn Monroe muss untersucht werden, welche Lesart von Marilyn Monroe die Autoren durch die Zuschreibung Mord als Todesursache intendieren. Zwei Fragen gibt es zu klären: Gibt es einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der Todesursache Mord und der von mir konstatierten Provokation? Wie wird der Mord durch die Struktur der Biografie und v.a. durch die Repräsentation von Marilyn Monroe argumentativ/diskursiv vorbereitet? Als zusätzlicher Untersuchungsschwerpunkt kommt die Frage nach der Fiktionalisierung der Biografie hinzu, da es sich in den vorliegenden Fällen um eine fiktionale Fantasie handelt, also ein Mord mit Hilfe der Fiktion konstatiert wird. Gleichzeitig stellt sich die Frage nach der Deutungsmacht des Autors.³⁰⁹

Wird durch einen Mord ermöglicht, was durch eine andere Todesursache nicht möglich gewesen wäre? Gehen wir von der These der Provokation seitens Marilyn Monroes aus, so bietet sich als erstes das Element der Strafe bzw. Abstrafung an. Die

³⁰⁷ Ebd., 24 und 92.

³⁰⁸ Baty 1995, 156.

³⁰⁹ Es könnte hinzugefügt werden, dass es sich somit um einen zweifachen Mord handelt: den im Buch beschriebenen und den durch den Autor.

Provokation wird demnach anhand des einzig verbleibenden, nämlich des sprachlichen Mittels durch den Autor zum Schweigen gebracht. Denn die Provokation beweist ein Autonomiestreben, das durch diesen diskursiven Mord rückgängig gemacht werden soll. Oder anders ausgedrückt in den Worten von Elisabeth Bronfen: „Eine weitere Variante sind solche Frauen, die sich bewusst schuldig machen, gegen Konventionen verstoßen und für dieses Vergehen exemplarisch büßen müssen ...“³¹⁰. Bei den in die Analyse aufgenommenen Autoren (Norman Mailer und Joyce Carol Oates) steht der Mord nicht eindeutig und allein gültig, sondern es ist ein Schwanken in der Autorhaltung zu erkennen: Mailer deutet den Mord einschließlich einer Verschwörung in einem Gedankenspiel an, ohne sich letztendlich darauf festzulegen. Oates erwähnt zwar wiederholt im Laufe des Romans einen Scharfschützen, der dann auch als Täter fungiert, doch ist diese Lösung eine gleichsam unbefriedigende, da sie der Struktur des Romans weitgehend zu widersprechen scheint. Das Element der Verschwörung wiederum ermöglicht den Autoren, den einzelnen Täter unbekannt und unbenannt sowie es bei vagen Andeutungen auf eine mögliche Organisation im Hintergrund, in deren Auftrag der Mord durchgeführt wurde, zu belassen. Gleichzeitig wird der Mord, in den Kontext der größeren historischen Realität gestellt, vordergründig nicht als Strafe für Marilyn Monroes Provokation konzipiert.

7.2 Der Tod und die Frau als das Andere

*Dying is not romantic, and death is not a game which will soon be over.... Death is not anything ...death is not. ... It's the absence of presence, nothing more ... the endless time of never coming back ... a gap you can't see, and when the wind blows through it, it makes no sound...*³¹¹

Gegen Ende des Stücks *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* des englischen Dramatikers Tom Stoppard spricht Guil (kurz für Guildenstern) die oben zitierten Worte über den Tod. Entsprechend seiner Einschätzung ist der Tod mit den Sinnen nicht fassbar („you can't see [it] ... it makes no sound“), er ist ein Nichts. Ist der Tod, dieses Nichtsicht- und Nichthörbare somit überhaupt repräsentierbar? Christiaan L. Hart Nibbrig bemerkt dazu:

Das Sterben als zu Ende gehen des Lebens läßt sich darstellen, nicht der Tod als das Ende selbst. Tod ist kein Inhalt: blackout. [...] ein Anakoluth³¹², das die Textur eines

³¹⁰ Ebd., 102.

³¹¹ Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (London: Faber and Faber, 1967), 90 (Act 3).

³¹² „Anakoluth: folgewidrige Fortsetzung einer angefangenen Satzkonstruktion.“ *Wahrig Fremdwörterlexikon* hg. von Renate Wahrig-Burfeind (Gütersloh, München: Bertelsmann, 1999).

Menschenlebens ebenso zerreißt wie alle ästhetischen Totalisierungsversuche, die daraus einen Text machen wollen.³¹³

Die vollständige und dadurch nicht merkliche Absenz beim Versuch, den Tod zu beschreiben oder zu fassen, dieses Nichts macht ihn für uns Menschen bedrohlich. Die Reaktion des Menschen auf das Nichts ist Angst. Heidegger stellt in seiner Freiburger Antrittsvorlesung die Frage nach dem Nichts und verweist dabei auf eine Besonderheit: „Was ist das Nichts? Schon der erste Anlauf zu dieser Frage zeigt etwas Ungewöhnliches. In diesem Fragen setzen wir im Vorhinein das *Nichts als etwas* an, das so und so ‘ist’ - als ein Seiendes.“³¹⁴ Aus dem Nichts ein Etwas zu machen, ist der Versuch, der Angst vor diesem Nichts zu begegnen.³¹⁵ Gleich dem Nichtsichtbaren wird das Nichts gerade durch diese Nicht-Dinghaftigkeit als bedrohlich empfunden. Auch der Tod darf nicht in seinem Status des „not anything“ verbleiben, sondern wird zu Etwas: Elisabeth Bronfen verweist auf das Mittel der ästhetischen Reprsentation³¹⁶ des Todes. Sie stellt diese an die Stelle seiner absentischen Realität und schreibt, dass die ästhetische Repräsentation „die Furcht vor dem Tod und auch die Sehnsucht danach zu *einer* Vorstellung zusammenführt, [und dadurch] hilft, das Wissen um die Realität des Todes zu verdrängen.“³¹⁷ In dieser nicht näher benannten Vorstellung wird aus dem „not anything“ (ein) Etwas. Den „gap you can’t see“ gleichsam bersehend spricht Bronfen in ihrer weiteren Diskussion vom Tod als ‘das Andere’. In dieser Bezeichnung als ‘das Andere’ (und somit gleichzeitig als ein nicht näher definiertes Etwas) ist er für den Menschen erfass- und darstellbar. Diese Einschätzung wiederum ermöglicht Bronfen eine Verbindung zwischen Tod und Frau, dem zweiten in der westlichen Kultur konnotierten Anderen, zu ziehen. So schreibt sie im Vorwort zu *Nur über ihre Leiche*: „Der Kampf gegen die durch *das Andere* (das Weibliche, den Tod) hervorgerufene Unordnung...“³¹⁸.

³¹³ Christiaan L. Hart Nibbrig, *Ästhetik des Todes* (Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch, 1995), S. 9.

³¹⁴ Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1943), 8. (Hervorhebung F.G.). Vgl. Steffen Ulrich Keim, *Zwischen Mystik und Dialogik. Die poetische Prosa Christian Bobins* (Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2004), 50 ff.

³¹⁵ Vgl. Williams 2006. Im Interview spricht Spanos im Hinblick auf Kapitän Ahabs Verfolgung von und Kampf mit dem weißen Wal aus Melvilles *Moby Dick* von dem Akt des „reifying the whiteness of the whale, meaning the indeterminacy, the undefinability, the inexpressibility, the unspeakability of Being.“ (S. 15). Was Spanos hier auf „Being“ (Heideggers „Sein“) bezieht, ist m.E. auch auf das Nichts anwendbar.

³¹⁶ Bronfen verweist außerdem auf die zwei unterschiedlichen Bedeutungen von Re-prsentation: im metaphorischen Sinn verstanden bedeutet Repräsentation „etwas wieder prsent machen“ (psychoanalytische und ästhetische Bedeutung), im metonymischen Sinne dagegen „etwas oder jemanden ersetzen“ (politische Bedeutung).

³¹⁷ Bronfen 1996, 9.

³¹⁸ Ebd., 10.

Die von Bronfen angesprochene Unordnung, die Gefahr und Bedrohung, die aus diesem jeweiligen Anderen hervorgeht bzw. die in dieses hineinprojiziert wird, soll durch die ästhetische Repräsentation gebannt werden. Sie gibt dem Tod, dem Nichtsicht-, Nichthör- und Nichtdarstellbaren ein Gesicht, einen Ausdruck, eine Form, kurz eine (Seins-)Weise, die man(n) konfrontieren kann. Im Vorwort zur englischen Ausgabe heißt es dazu: „Death and femininity both involve the uncanny return of the repressed, the excess beyond the text, which the latter aims at stabilising by having signs and images represent“³¹⁹. Aus dem „gap you can't see“ ist speziell über und im Körper der Frau ein sichtbares Zeichen geworden. Das 'eine Andere' (der Tod) wird somit einseitig zum Körper der Frau schlechthin bzw. wird der Körper der Frau das 'andere Andere'.

Diese Zeichen- und In-Eins-Setzung von Frau und Tod möchte ich mit der Notwendigkeit eines Plots in narrativen Texten vergleichen, der einem Text eine Struktur gibt und der Kohärenz und Signifikation herstellt: „The absence of plot is tantamount to the absence of meaning, the threat of chaos, and even the death of history - and memory - itself.“³²⁰ In seinem 1846 veröffentlichten Aufsatz „The Philosophy of Composition“ äußert Edgar Allan Poe zwei eng miteinander verbundene Gedanken. Zum einen schreibt er hinsichtlich der Komposition eines dichterischen Werks: „It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation ...“³²¹. Zum anderen äußert er die Ansicht, dass „the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world ...“³²². Elisabeth Bronfen und Beth Ann Bassein konzentrieren sich vorzugsweise und m.E. zu einseitig auf den zweiten hier zitierten Satz. Ist ihre Auseinandersetzung mit und Kritik an Poes Diktum auch berechtigt, so vergessen sie doch, den weiteren Implikationen einer verbindenden Lektüre beider Aussagen nachzugehen. Ich möchte mich daher auf den ersten Satz konzentrieren und bei dem *dénouement* verweilen. Molly Haskell schreibt, dass *erst* der Tod, also ihr Ende, Marilyn Monroe Anfang und Mitte gäbe.³²³ Diese Einschätzung kann oder sogar muss im Sinne von Poes poetologischem Aufsatz verstanden werden. Der Tod und nur dieser ist demnach der Gravitationspunkt, an dem sich die Schriftsteller und Biografen ausrichten, um das vergangene Leben zu beschreiben. Die Struktur des Werks (egal ob Biografie oder Roman) ergibt sich folgerichtig aus dem Tod, d.h. dem Lebensende im Sinne einer *conclusio* oder dem Tod im Sinne eines (wenn nicht sogar des) maßgeblichen

³¹⁹ Bronfen 1992, xii.

³²⁰ Baty 1995, 120.

³²¹ Edgar Allan Poe, „The Philosophy of Composition“ In: *The Complete Works of Edgar Allan Poe. Vol. XIV: Essays and Miscellanies* ed. by James A. Harrison (New York: AMS Press, 1965), 193-208, hier 193.

³²² Ebd., 201.

³²³ Haskell 1987, 254.

Ereignisses. Der Tod des biografischen Objekts ist das von Poe oben angesprochene *dénouement*. Der Tod ist also ein bedeutungsvolles Ende oder, anders ausgedrückt, ein Ende, das die werk- und im vorliegenden Fall auch lebensspezifische Bedeutung erzeugt. Diese Vorstellung korreliert mit der christlichen Auffassung, dass „der Augenblick des Todes als korrekte Erfüllung des Lebens eines Menschen und damit auch als Urteil über dieses Leben“³²⁴ aufgefasst werden kann. In Anbetracht des Gesagten kann konstatiert werden, dass ein Biograf (bzw. Schriftsteller) sein Werk vom Ende her konstruiert und schreibt. Dieser Gedanke ist für die weitere Analyse von zentraler Bedeutung.

Eine zweite Bemerkung muss hinzugefügt werden: Im Sinne einer kohärenten und plausiblen Erzählung bestimmt unter Umständen nicht primär der Tod das Werk, sondern in stärkerem Maße sind es die spezifischen Todesumstände, d.h. wie das biografische Objekt zu Tode kam, die den Plot wesentlich leiten.

Plot allows for coherence, sympathy, regularity, the association of elements, persons, and events. It operates as a literal frame of reference. [...] Plots allow for potentially disparate pieces of information to become convincing evidence; they fix chronologies and affix order on the disorderly; they link people in a network of associations in which every action occurs for a reason, or at least appears to.³²⁵

Jedes literarische Werk folgt der grundlegenden Struktur Anfang-Mitte-Ende, die bereits Aristoteles in seiner *Poetik* aufstellte. Damit wird allen innerhalb der narrativen Handlung stattfindenden Ereignissen eine zeitliche Abfolge bzw. Prozesshaftigkeit, entsprechend einer teleologischen Gerichtetheit, eingeschrieben. Das Ende wird demzufolge als Abschluss, als Endpunkt imaginiert, an welchem die dynamische Entwicklung der vorhergehenden Ereignisse zu einem Ergebnis und gleichsam einem Stillstand kommt. Dies bedeutet jedoch gleichzeitig, dass jedes literarische Werk von seinem Ende her erzählt wird, d.h. das Ende determiniert den Anfang und die Mitte ebenso wie Struktur, Figurenkonstellation und Charakterentwicklung. Dies führt zu dem Paradoxon, dass einerseits die Handlung unserem westlichen Denken³²⁶ gemäß in ihrer vermeintlich zeitlich-linearen Reihenfolge dargestellt wird, diese jedoch aus einer zirkulären Betrachtung vom Ende her auf den Anfang herührt. Erst mit dem Ende im Hinterkopf, so möchte ich es vereinfacht ausdrücken, beginnt der Autor ein Werk zu erzählen. Oder, mit Sören Kierkegaard gesagt: „We think backward, but we live forward“³²⁷. (Eine Ausnahme stellen Werke der postmodernen Literatur dar, die dieser Gebundenheit und End-/Zielgerichtetheit zu ent-

³²⁴ Bronfen 1996, 116.

³²⁵ Baty 1995, 120.

³²⁶ Vgl. zur Ablösung einer zyklisch-zirkulären Zeit zugunsten der linearen von Braun/Mathes 2007, 128.

³²⁷ In: Williams 2006, 10.

kommen versuch(t)en und daher ein Ende ohne Abschluss oder eine oft unüberschaubare Vielzahl einzelner, meist zusammenhangloser und letztendlich im Sande verlaufender Handlungsstränge in den Werken präsentieren, vgl. Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* oder Paul Austers *New York Trilogy*.) Die Biografieschreibung verhält sich ähnlich wie die Literatur, indem sie das Leben des (meist bereits verstorbenen) zu biografierenden Objekts von dessen Tod aus (be-)schreibt. Somit ist der Tod immer konstituierender Bestandteil bei der Bewertung dieses Lebens. So dieser Tod jedoch umstritten ist (hinsichtlich der Frage, *wie* er stattfand), eröffnet dieses unsichere Moment Raum für Spekulationen über den Tod und als Konsequenz daraus für verschiedene strukturelle Gliederungen, Charakterentwicklungen etc..

8 Der Tod in den Biografien

8.1 Fred Lawrence Guiles: Unfall oder Suizid

Bevor ich mich der Analyse widme, möchte ich die von vielen Autoren erwähnte Nichtdarstellbarkeit des Todes in Guiles' Biografie analysieren und dazu den Blick zuvorderst auf Monroes Schlafzimmertür lenken, hinter der die Schauspielerin am Abend des 4. August 'verschwindet': „she said [to Mrs. Murray]: 'Goodnight, honey,' and closed her bedroom door“ (382) schreibt Guiles. Durch einen Telefonanruf von Dr. Greenson beunruhigt, tritt die Haushälterin Mrs. Murray im Lauf des Abends ein erstes Mal an die Tür: „The housekeeper walked the few steps to Marilyn's room. A light was visible below her closed door but Mrs. Murray did not knock for fear of waking her in case she had fallen asleep. [...] Mrs. Murray reassured Greenson that Marilyn was safe in her room“ (383). Hier markiert die Tür eine Grenze, die aus Rücksichtnahme auf Marilyns Privatsphäre und Schlaf(-probleme) nicht überschritten wird. Der Lichtschein, der unter der Tür hindurch schimmert, deutet eine Verbindung zwischen dem dahinter liegenden Zimmer und dem Rest des Hauses bzw. zwischen Marilyn Monroe und Mrs. Murray an. Desgleichen dient er als vitales Zeichen, als Sicherheitsmerkmal. Der Verweis auf Monroes Schlafprobleme soll Mrs. Murrays Verhalten erklären. Anstatt an die Tür zu klopfen und also Kontakt mit Marilyn aufzunehmen, genügt ihr der Lichtschein als Affirmation der Vermutung, Marilyn sei „safe in her room“.

Sehr früh am nächsten Morgen tritt die Haushälterin erneut an die Tür. Wie schon einige Stunden zuvor erblickt sie wieder einen Lichtschein, doch statt sie zu beruhigen, weckt er diesmal ein ungutes Gefühl in ihr, statt Sicherheit markiert er für sie Gefahr. Die Bedeutung dieses Lichtscheins ist zu diesem späteren Zeitpunkt entgegengesetzt zum ersten Mal. Ebenso bildet die verschlossene Tür in diesem Moment eine unüberwindbare Grenze, es ist nicht mehr die Rücksichtnahme auf Marilyns Schlaf, der den Zugang verbietet, sondern die verschlossene Tür verunmöglicht denselben und sperrt Mrs. Murray aus. Das Zimmer nimmt somit eine besondere Stellung im Haus an: Es ist abgetrennt vom Rest des Hauses (symbolisiert durch die vor der Tür verharrende Haushälterin) und verschließt in seinem Inneren, unzugänglich für Haushälterin und Leser, die Herrin des Hauses und die Protagonistin der Biografie. Der Lichtschein hebt das Schlafzimmer vom Rest des (dunklen) Hauses ab, statt jedoch wie zuvor nach außen zu projizieren und eine Verbindung zwischen innen (Marilyn Monroe) und außen (Mrs. Murray) herzustellen, lenkt er die Aufmerksamkeit nun einseitig auf das Innere.

Es ist zu vermuten, dass zwischen den beiden Zeitpunkten, als Mrs. Murray jeweils zum Schlafzimmer ging, der „voiding event“, Monroes Tod liegt, auch wenn Guiles in seiner Biografie eine etwas andere Reihenfolge wählt: Nachdem Marilyn in ihrem Schlafzimmer verschwunden ist, richtet er den Fokus auf das Geschehen innerhalb desselben (Beginn der Wirkung der Überdosis, verzweifelte, teils nicht beantwortete Telefonanrufe) und erwähnt bereits die Morgenstunde, in der Marilyns Körper gefunden wird. Erst danach wechselt er nach außen, auf den Rest des Hauses, speziell auf Mrs. Murray und ihr zweimaliges Innehalten vor der Schlafzimmertür.

Türen u.ä. markieren in der Literatur oft besondere Übergangspunkte bzw. -stadien, ein Raum (Tür, Graben oder Mauer) deutet dabei nicht selten auf ein zeitliches Geschehen hin. Im vorliegenden Fall markiert die zweimal erwähnte Tür gleichsam Monroes Übergang vom Leben zum Tod. Die Zeitspanne zwischen diesen beiden Malen, im Text graphisch hervorgehoben durch einen vollen Absatz, kann dabei als Punkt des Übergangs gelesen werden. „The climatic death ... occurs offstage“ bemerkt Andrew Cutting in seiner Besprechung zu Henry James *The Princess Casamassima*.³²⁸ Das kann auch von Marilyn Monroes Tod gesagt werden; er ereignet sich *off-stage*, hinter einer Tür, die den Blick verwehrt, in einem abgeschlossenen und nach außen durch Jalousien vor fremden Blicken geschützten Raum. Dieses Schlafzimmer ist dabei zweifach als privat gekennzeichnet: das Anwesen in Brentwood, Hollywood ist Monroes erstes eigenes Haus, und es ist das Schlafzimmer, welches innerhalb dieses Hauses auf Grund von Monroes häufig auftretenden Schlafproblemen eine besondere Stellung als Refugium einnahm.³²⁹ Der Tod ist und bleibt auch bei Guiles nicht darstellbar. Mehr noch: Die doppelte Konnotation des Privaten und der Verweis auf die verschlossene Tür sowie die abgedunkelten Fenster rückt das Intime und die Nichtdarstellbarkeit des Todes markant in den Vordergrund – ähnlich wie die Haushälterin bleibt auch dem Leser der entscheidende Moment verborgen. Diese Intimität und damit der Moment des *off-stage* wird im Nachhinein durch verschiedene Dinge ansatzweise gebrochen: durch die von Guiles erwähnten Telefonanrufe, die direkt mit dem Tod genannt werden³³⁰; durch das Licht, welches nach innen in den Raum und damit auf das Geschehen verweist; durch Dr. Greensons

³²⁸ Andrew Cutting, *Death in Henry James* (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 37.

³²⁹ Am Anfang des Kapitels fällt ein Hinweis von Guiles, wie Haus und Schlaf auch gelesen werden können: „Attempting to regain her strength in the Brentwood house, Marilyn began to dip into a tomorrowless world.“ Guiles 1970, 376. Sowie: „She sought sleep, oblivion.“ Ebd., 377. Das erste eigene Haus ist hier nicht der schützende Ort, sondern macht der Schauspielerin ihre Einsamkeit und Perspektivlosigkeit bewusst; der Schlaf wird als Errettung und Erlösung, dem Tode gleich- bzw. nahekommend, gesehen.

³³⁰ „In all likelihood, Marilyn’s last contact with a human being was the voice of an operator informing her that Mr. Roberts was out for the evening.“ Guiles 1970, 382. Der oben angedeuteten Intimität, dem Privaten von Schlafzimmer und Telefongespräch steht der anonyme Unbekannte, verkörpert in der Stimme des Oerator, gegenüber.

später gewaltvolles Eindringen in Marilyn's Schlafzimmer; und durch den Verweis auf die tote Monroe als Spektakel.

8.1.1 Die Todesursache

Guiles spricht hinsichtlich der Todesursache von einem Unfall (oder anders gesagt, einem nicht willentlichen Suizid): „Between ten and eleven that evening, panic must have aroused Marilyn from the stupor that always preceded an overdose. [...] she told one of the men [who had invited her out that evening, F.G.] that she had just taken the last of her Nembutals and she was about to slip over the line“ (382). Verschiedene Hinweise für die Unfallthese sind in dem ersten Satz enthalten: die Einschätzung der aufkommenden Panik, das Adverb *always* sowie die Diagnose der Überdosis. Dass eine Panik bei Marilyn Monroe einsetzte, ist eine subjektive Einschätzung des Biografen, die weder bestätigt noch in Abrede gestellt werden kann. Er bezieht sich dabei v.a. auf die Telefongespräche, die die Schauspielerin in dieser Nacht (entsprechend seiner Auffassung *nach* der Einnahme der Tabletten und ihrer einsetzenden Wirkung) zu machen versuchte. Der Telefonhörer in ihrer Hand dient dem Autor als Hauptindiz, dass es sich nicht um einen bewussten Suizid gehandelt hat: „When Marilyn's body was found in the dark, early hours of that Sunday morning, the phone was still clutched in her hand“ (382). Das Adverb *always* in dem oben zitierten Satz deutet an, dass sie nicht das erste Mal zu viele Tabletten eingenommen hat; der Hilferuf an den unbekanntes Gesprächspartner wiederum zeigt, dass die Schauspielerin die letale Wirkung dieser Überdosierung trotz des beginnenden komatösen Zustands scheinbar noch rechtzeitig erkannte.

8.1.2 Frühere Suizidversuche

An früheren Stellen verweist Guiles bereits auf mögliche Suizidversuche, die ebenfalls im Zusammenhang mit einer Tablettenüberdosierung stehen. Er ermöglicht demnach, dass der Leser eine Parallele zwischen den verschiedenen Ereignissen zieht. Die Grenze zwischen einem willentlichen Suizid bzw. Suizidversuch früherer Jahre und einem tragischen Unfall wie in der Nacht vom 04. zum 05. August 1962 ist jedoch fließend und (zieht man vorherige Geschehnisse und deren Schilderung in der Biografie mit ein) vom Autor selbst nicht immer klar markiert. Daher möchte ich als möglichen Kontrast bzw. als Erklärung eine zeitlich frühere Episode aus der Biografie zitieren, die sich während der Ehe von Marilyn Monroe und Arthur Miller (ungefähr im Herbst 1956) in Amagansett, Long Island ereignete. Arthur Miller bemerkt eines Tages, dass Marilyn Monroe auf Grund ihres unkontrollierten Tablettenkonsums in einen komatösen Zustand gefallen ist, nur durch sein rasches Handeln

rettet er sie, so Guiles. Der Biograf schreibt resümierend: „Perhaps being saved by him [Arthur Miller, F.G.] was an unconscious need. There is no evidence that she was actually courting death“ (267). In diesem Satz spricht er die Diagnose (Suizidversuch) zwar nicht direkt aus, seine Wortwahl deutet jedoch darauf hin.³³¹

Mit seiner Einschätzung bestätigt Guiles in einem wesentlichen Punkt Untersuchungen zum Suizidversuch. Sowohl Klaus Dörner in seiner Einleitung zu Émile Durkheims Studie *Der Selbstmord*³³² als auch Christina Rachor in ihrer Analyse zu *Selbstmordversuche[n] von Frauen*³³³ argumentieren, dass der Suizidversuch einen kommunikativen bzw. appellativen Charakter aufweist. Dieser Appell-Charakter, auch als Hilferuf bezeichnet, wird bei Guiles in der geschilderten Episode mit Arthur Miller ganz klar durch den Satz „being saved by him“ hervorgehoben. Bezeichnend ist, dass der Autor die gleiche Wortwahl schon an vorheriger Stelle gebrauchte. Ein erstes Treffen zwischen Marilyn Monroe und Arthur Miller ergab sich im Dezember 1950 in Hollywood. Vorausdeutend bemerkt Guiles hierzu: „[Arthur Miller] knew that if he were to marry her at some future date when he was free he would also *have to save her* and instill in her some confidence“ (134, Hervorhebung F.G.). Die Symbolik der Worte, „to have to save her/being saved by him“, ist zu auffällig, als dass der Autor sie nur rein zufällig gewählt und wiederholt haben könnte. Vielmehr ist bezeichnend, dass er einerseits Arthur Miller die Erkenntnis um eine (spätere) Rettung und andererseits Marilyn Monroe den Wunsch um dieselbige zuschreibt, somit eine eindeutige Rollenverteilung im Sinne von Retter und Opfer vornimmt. In der zeitlich früher liegenden Episode fügt der Autor zur Präzisierung hinzu, dass Miller der Schauspielerin bei einer möglichen Verbindung beider mehr Selbstbewusstsein werde vermitteln müssen, was gleichbedeutend mit einer ihr eigenen Identität ist. Somit ist dieses „have to save her“ in verschiedene Richtungen deutbar und nicht ausschließlich wortwörtlich aufzufassen. Erst durch die Wiederholung dieser Worte nach dem Suizidversuch in Amagansett wird die anfängliche Interpretationsbreite auf eine konkrete Deutung verengt. Damit ist gleichzeitig eine klare Rollenverteilung der beiden benannt, in der Marilyn die Rolle eines nicht näher definierten Opfers zugeteilt wird, das es zu retten gilt. Diese hier relativ eindeutig vermerkte Opferrolle wird in Monroes Todesnacht durch den Hinweis auf Miller und seine Rolle bei dem vorherigen, beinahe tödlichen Unfall erneut evoziert. In einem kurzen Satz unmittelbar nach dem Abschnitt, der die Überdosis samt der vergeblichen Telefonanrufe

³³¹ Darüber hinaus schreibt er nur kurz zuvor von „Miller’s discovery that Marilyn was becoming obsessively concerned with death and things dying.“ Ebd., 266.

³³² Durkheim 1973, xxiv. Durkheims Studie galt lange Zeit nicht nur als richtungsweisend hinsichtlich einer soziologisch-wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Selbstmord, sondern auch in Bezug auf die Soziologie als Wissenschaft. (Vgl. dazu Dörners Einleitung, speziell S. xviii-xxi)

³³³ Rachor 1995.

vermerkt, schreibt Guiles: „As Miller had come to know too well, rescue had to be swift to prevent suffocation“ (382).

8.1.3 Suizidversuch und Unfall – oder Suizid

Hat Guiles bei der geschilderten Episode in Amagansett das Wort Suizid, wenn nicht explizit, so doch indirekt („courting death“) selbst in die Diskussion eingebracht, vermeidet er es zum Zeitpunkt von Monroes Tod anfangs völlig. Erst nachträglich schreibt er hinsichtlich der Diskussion um ihre Todesursache, angeregt durch die polizeiliche Untersuchung:

A coroner's report called her death 'probable suicide,' after a county suicide team of medical and psychiatric experts had sifted the evidence. But aside from those who were near her that last weekend, very few of those who knew her well believed that it was an intentional act. They saw her death as a terrible accident. [...] It had to be. (385)

Gleichzeitig wird die Diagnose des „terrible accident“ nicht näher benannten „they“ zugeschrieben, womit sich der Autor selbst von der Aussage distanziert und stattdessen in den engen Kreis der wenigen, die Marilyn Monroe an ihrem letzten Wochenende sahen, einreicht. Diese Stelle ist die einzige, an welcher die Todesursache offen ausgesprochen wird – wenn auch eine Distanz des Autors markiert ist und keine definitive Festlegung stattfindet, erwähnt er doch beides, sowohl die offizielle Todesursache Suizid als auch die von Freunden und Bekannten getroffene Einschätzung des schrecklichen Unfalls. Doch deutet sich hier erstmals innerhalb der gesamten Biografie durch die festgestellte Distanzierung des Biografen eine Diskrepanz an, die die Frage aufwirft, ob seine letztendliche Bestätigung revidiert werden muss. Guiles' Hinweis auf Monroes Versuch, dem Tod zu entkommen (Telefonanruf), kann als ein Mittel seinerseits gewertet werden, dem Akt die Intentionalität abzuerkennen und damit der Diagnose des Unfalls zuzusprechen. Seiner Darstellung entsprechend wollte sich Marilyn Monroe demzufolge nicht willentlich oder bewusst umbringen. Ähnlich, wie er schon bei der oben zitierten Episode mit Arthur Miller argumentierte, könnte man auch an dieser Stelle sagen: „There is no evidence that she was actually courting death.“ Somit handelte es sich vielmehr um einen Suizidversuch mit Todesfolge, d.h. um einen tragischen Unfall.

„Selbstmord bezeichnet jedes Verhalten, das die Lösung eines existentiellen Problems in einem Anschlag auf das Leben des Subjekts sucht und findet.“³³⁴ schreibt Jean Baechler. Er merkt an, dass eine eindeutige Festlegung auf eine Absicht nicht möglich ist, da das

³³⁴ Baechler 1981, 22 (Hervorhebung i.O.).

suizidäre Subjekt meist zwischen mehreren Absichten schwanke.³³⁵ Baechlers Definition verweist auf ein Paradoxon des Suizid(-versuchs): dass eine das Leben beendende Tat gewählt wird, um eine vermeintlich ausweglose (Lebens-)Situation zu lösen. Wichtig ist dabei, dass in diesem kurzen Moment bzw. durch die Tat das sich tötende Individuum, wenn auch erst- bzw. letztmalig, seine volle Freiheit ausübt und damit seine letztendliche Autonomie affirmiert.

Für eine weitere Spezifizierung soll Christina Rachors Studie erneut zitiert werden, in der sich die Autorin speziell mit dem Unterschied zwischen Suizid und Suizidversuch beschäftigt (und dies anhand von Geschlechtergrenzen verortet). Wie bereits Dörner verweist auch Rachor auf den kommunikativen Aspekt des Suizidversuchs und spricht in diesem Zusammenhang von der Dialogizität desselben: „Er ist beredt, hat Dialogfunktion [...] [er] trifft und erreicht den Anderen ...“³³⁶. Im Gegensatz dazu verweigert sich der Suizid(ant) der Kommunikation: „Der Suizid bricht den Kontakt ab ... Damit erscheint er weniger beziehungsorientiert und kommunikativ ...“³³⁷. Anhand der von ihr genannten Kriterien kann die bei Guiles erwähnte Episode aus Monroes gemeinsamer Zeit mit Arthur Miller als Suizidversuch gewertet werden. Der Wunsch des „being saved by him“ entspricht dabei Rachors Kriterium der Dialogfunktion und kennzeichnet den Versuch in einer für Marilyn scheinbar ausweglosen Situation mit diesem nicht-sprachlichen Mittel eine Kommunikation aufzubauen. Ähnlich verhält es sich in der Todesnacht mit Guiles' Hinweis auf die telefonischen Versuche Monroes, mit Bekannten zu kommunizieren.

Autordistanzierung

Um jedoch zuerst das oben aufgeworfene Problem der Diskrepanz, die die Autordistanzierung von der Diagnose der Todesursache hervorruft, zu untersuchen, werde ich im Folgenden Guiles' Bericht über die letzten Tage und Stunden im Leben von Marilyn Monroe näher betrachten. Er widmet diesen vergleichsweise wenig Platz innerhalb der gesamten Biografie (ca. neun Seiten; zählt man die vorangehenden Wochen des Sommers 1962 dazu, so summiert sich die Darstellung auf knapp 15 Seiten).³³⁸ Die Beschreibung von Marylins letztem Sommer leitet er mit den Worten ein: „Early that summer many were quick to say that Marilyn was through, that her career was in a steep decline. They were wrong“ (371). Auf den nächsten Seiten beschreibt er einerseits eine Affäre, die Marilyn Monroe mit einem von ihm ominös mit

³³⁵ Vgl. ebd., 26 f.

³³⁶ Rachor 1995, 160.

³³⁷ Ebd. 159.

³³⁸ Anthony Summers hat fast 100 Seiten allein Marylins letztem Sommer bzw. der minutiösen Schilderung der letzten Tage und Stunden gewidmet. Anthony Summers, *Goddess. The Secret Lives of Marilyn Monroe* (London: Victor Gollancz Ltd, 1985.)

„the Easterner“ bezeichneten Politiker hatte (in seiner späteren Biografie identifiziert er ihn eindeutig als den damaligen Justizminister Robert F. Kennedy) und widmet sich andererseits kurz ihren zukünftigen Karriereplänen. Hierzu gehört u.a. die Neuverhandlung ihres Vertrags für den Film *Something's Got to Give*, der am Beginn des Sommers auf Grund ihrer Unpünktlichkeit und wiederholter krankheitsbedingter Ausfälle aufgehoben wurde. Guiles' oben zitiertem Satz („They were wrong“) wird im Folgenden jedoch immer wieder durch den Autor selbst widersprochen.

Auch hier zeigt sich also eine Diskrepanz innerhalb der Biografie an. Nicht nur auf ihre Karriere, sondern ebenso auf ihr Leben bezogen, äußert Guiles offen seine Meinung über Monroes labile Verfassung und Ziellosigkeit in diesen Wochen. Die Beziehung zu dem „Easterner“ hat seiner Meinung nach weder eine Zukunft („Their relationship had nowhere to go“, 372), noch kann die Schauspielerin sich aus dieser und der damit verbundenen Abhängigkeit von ihrem Liebhaber lösen („her increasing dependency“, ebd.). Ihr Leben abseits von Showgeschäft und Dreharbeiten erscheint gerade auf den letzten Seiten als ziel- und planlos, mehr noch, Guiles beschreibt Marilyn als eine Person, die den Kontakt zur Realität und v.a. den Willen zum (Über-)Leben verloren hat. Es fallen Sätze wie: „she seemed to be courting annihilation“ (373); „the future as a viable proposition was beginning to seem curiously remote to Marilyn“ (375) und „Marilyn began to dip into a tomorrowless world“ (376).

Es entsteht somit eine Ambivalenz beim Autor, den letzten Wochen der Schauspielerin und insbesondere ihrer psychischen Verfassung gerecht zu werden. Einerseits schildert er ihr Leben als unweigerlich auf eine Katastrophe hin zustrebend, andererseits hält er dieser vermeintlichen Unausweichlichkeit immer wieder einzelne Punkte entgegen, die zumindest ansatzweise eine Lebensperspektive und Zukunftsmöglichkeit für Marilyn darstellen könnten: ihre sich langsam verbessernde psychische Verfassung³³⁹, die geplante Wiederaufnahme der Dreharbeiten zu *Something's Got to Give*, der Erwerb ihres ersten eigenen Hauses in Brentwood sowie noch nicht spruchreife Pläne zu einer möglichen Fernsehkarriere. Jedoch erscheinen diese in Ansätzen erwähnten Perspektiven als zu flüchtig, um dem Autor und mithin dem Leser einen Eindruck von Permanenz bzw. Stabilität, also von Zukunftsmöglichkeit, zu vermitteln. Demzufolge kann zusammenfassend gesagt werden, dass Guiles' Worte und Sätze Marilyn auf den Tod zuschreiben, die wenigen, vereinzelt eingestreuten Zukunftsperspektiven erreichen nicht die gleiche Kraft wie die Rhetorik der Unausweichlichkeit. Die von mir oben beschriebene Diskrepanz, die sich aus der späten Distanzierung des Autors von der Diagnose des tragischen Unfalls durch Marilyn

³³⁹ „She appeared to have made some headway ... toward resuming the business of living each day at least a step away from the abyss.“ Guiles 1970, 377.

Bekannte ergibt, nimmt also schon an früherer Stelle ihren Anfang. Ihr Tod bildet in Guiles' Beschreibung einen fast logisch zu nennenden Endpunkt, auf den der Leser auf den letzten Seiten vorbereitet wird. Er wird als unabwendbar und einzige mögliche Konsequenz beschrieben.³⁴⁰

Das hier beschriebene Szenario des Todes als letztmögliche Konsequenz ihres Lebens bzw. ihrer letzten Wochen stimmt auch mit Guiles' Einschätzung überein, es handele sich eher um einen tödlichen Unfall denn um einen Suizid. Ein solcher Unfall wäre somit tragischer Endpunkt und gleichzeitig einzige verbliebene *Lebensmöglichkeit*, ohne jedoch Marilyn Monroe die letztendliche Entscheidung als autonomes Individuum über ihr Leben und ihren Tod zuzuerkennen. Sollte seine Einschätzung auch einer Entschuldigung ihrer Tat dienen, so muss gefragt werden, ob Guiles sie dadurch nicht in einen Opferstatus schreibt bzw. in diesem belässt. Verwendet man beispielsweise den Begriff Freitod statt Selbstmord, wird das Moment der freien Entscheidung noch stärker betont und in den Mittelpunkt gestellt. Indem sich Guiles wiederum auf den missglückten Suizidversuch, auf den tödlichen Unfall kapriziert, betont er das Moment des Tragischen und Zufälligen, spricht er dem Opfer die Intentionalität seiner Tat und gleichzeitig die freie Entscheidung und Selbstbestimmung über diese und sich selbst ab.

8.1.4 Der Tod als Konsequenz

Wird Marilyn Monroes Tod als Konsequenz der Geschehnisse der letzten Wochen, ihrer Karriere als Filmstar oder ihrer biografischen Herkunft gedeutet? Ich unterscheide entsprechend dieser Unterteilung in drei mögliche Erklärungsmuster: erstens in ihr Leben während des Sommers 1962, der, wie oben beschrieben, von einem gewissen Unlebenswillen (oder auch der Unfähigkeit zum Leben) gekennzeichnet ist, zweitens in ihr Leben als Filmstar und drittens in ihre Herkunft. Da ich die letzten Wochen bereits oben diskutiert habe, werde ich mich den beiden letztgenannten Punkten widmen.

Die Karriere – Der Filmstar Marilyn Monroe

Der Karriere kommt ein großer Teil der Aufmerksamkeit zu. Sein Hauptaugenmerk richtet der Autor dabei vornehmlich auf die enge Verbindung von Arbeit und Person. So ist beispielsweise an verschiedenen Stellen die Einschätzung zu lesen, dass zwar erst die Arbeit als Schauspielerin ihr eine Identität gebe (vgl. 156), sie jedoch gleichzeitig ihrer Lebensfähigkeit beraube: „Within a few years, her work under-

³⁴⁰ Vgl. dazu auch Guiles' Hinweis auf die Reaktion von Jim Dougherty, Monroes erstem Mann, der diesen Tod sowohl be-/gefürchtet als auch erwartet habe. Ebd., 384.

mined her physical balance to such an extent that her personality and behavior were noticeably affected“ (166) notiert Guiles bereits im Jahr 1953, ihrem siebten Jahr als Marilyn Monroe.

Im Gegensatz zu einem Großteil der späteren Monroe-Biografen unterscheidet Guiles chronologisch zwischen Norma Jean Baker und Marilyn Monroe; mit dem Namenswechsel geht bei ihm ein Identitätswechsel einher. Es ist bei ihm nicht die neue Identität als Marilyn Monroe bzw. eine Vermischung der alten³⁴¹ mit der neuen, die ihre psychische Labilität forciert: „Marilyn quickly turned her back on Norma Jean and Norma Jean’s associates and began to identify totally with her new self, her role as film actress. [...] she soon felt completely at home with *Marilyn*“ (83, Hervorhebung i.O.). Dieser Satz impliziert ebenso die Tatsache, dass Monroes Leben von nun an ein Leben als Filmschauspielerin (später Filmstar) ist und daher eine klare Trennung ihres Privatlebens von der beruflichen Komponente nicht mehr möglich sein wird. Daher auch ist Marilyn Monroe nicht bloß ein Pseudonym, welches sie einer Rolle gleich für bestimmte Anlässe wie Dreharbeiten, öffentliche Auftritte etc. anlegt, sondern wird zu ihrer Persönlichkeit und Identität.

Guiles verweist damit auf eine Problematik im Charakter der Schauspielerin, die immer wieder an prominenter Stelle in der Diskussion um sie genannt wird: die Auseinandersetzung mit ihrer Identität und Vergangenheit als Norma Jean Baker samt ihrer Herkunft und Familienverhältnisse und die Möglichkeit, diese Vergangenheit dank einer neuen Identität abzustreifen. Wenn Guiles von verschiedenen Selbsten spricht, so sind diese doch immer unter dem Namen und der Identität Marilyn Monroe subsumiert. Ein Beispiel hierfür bildet seine Unterscheidung in Monroes Hollywood-Selbst, unter welchem sie ihre Karriere als Filmschauspielerin voranbringen wollte, und ihr New York-Selbst, welches sie für Freunde an der amerikanischen Ostküste wie Lee und Paula Strasberg reservierte, mit denen sie gemeinsam über eine Theaterkarriere nachdachte (vgl. 374).

Monroes Karriere schildert er in der chronologischen Abfolge, beginnend mit ersten Arbeiten als Fotomodell. Er erwähnt neben dem Schauspielunterricht, den sie relativ früh nimmt, wesentliche Personen, die ihr am Anfang ihrer Karriere eine wichtige Hilfe waren, u.a. Fred Karger (Gesangslehrer und zeitweiliger Geliebter), Joe Schenck und Johnny Hyde. Zwei Episoden während dieser frühen Zeit als Starlet sind für die Interpretation späterer Ereignisse bedeutend: sowohl im September 1947 als auch ein Jahr später war Monroe kurze Zeit ohne Vertrag. Diese beiden Ereignisse deuten in der Biografie voraus auf den Sommer 1962, in welchem ihr Vertrag erneut aufgelöst wird. Guiles beschreibt Marilyns Haltung im September 1947 als von einem starken Willen geprägt, so spornte die Vertragsauflösung sie eher an, anstatt sie zu demoti-

³⁴¹ Guiles nennt diese „a hand-me-down kind of existence“. Ebd., 83.

vieren: „Her sense of being unwanted had strengthened her resolve to excite others and become more appealing than ever“ (92). Bereits ein Jahr später, als sie erneut kurzzeitig ohne Vertrag war, deutet er diese Standhaftigkeit als existentielle Frage: „There was simply no return. She had no identity other than that of film actress“ (109). Dieser letzte Satz leitet sein weiteres Porträt: die enge Verbindung zwischen ihrer Filmkarriere und ihrem privaten Leben abseits von Kamera und Öffentlichkeit wird zu einem charakteristischen Merkmal von Marilyn Monroe in der vorliegenden Biografie. Guiles erliegt im Folgenden jedoch nicht der Versuchung, ihre Filmrollen allein in dieser Hinsicht zu studieren und zu interpretieren; einzige Ausnahme bildet hier Roslyn aus dem Film *The Misfits* (1960), die mehr oder weniger ein alter ego Marilyn ist: „In Roslyn, Marilyn had the most original and most offbeat role of her career. It could be played only by her because essentially it *was* Marilyn – her loser philosophy, her speech patterns, her inborn innocence. Only Marilyn could do it if it was to be done at all“ (302). An den Stellen, an denen der Biograf sich den verschiedenen Filmen widmet, beschreibt er meist recht kurz die Bedeutung dieser für die weitere Karriere von Marilyn.

Einen Punkt möchte ich genauer betrachten: Monroes Verhältnis zu ihren Studios. Es wird von ihren Biografen häufig als Quelle von Monroes Unzufriedenheit benannt. Nicht selten wird ihr in diesem Zusammenhang ein Opferstatus zugeschrieben, der allgemein auf die Studiopolitik rekurriert und vereinfacht wie folgt lautet: Der Filmstar ist Opfer eines skrupellosen Studios, welches ihn als Ware sieht und entsprechend den Gesetzen des kapitalistischen Marktes verwertet und ausbeutet. Der Star selbst bleibt in diesem System machtlos und muss sich der Kontrolle und Függungsgewalt der Studiobosse beugen.

Auch Guiles beschreibt die bis zum Schluss andauernden Spannungen zwischen Marilyn Monroe und ihren Studios nach diesem Muster (sie war zuerst bei Columbia Pictures unter Vertrag, wechselte dann zu Twentieth Century-Fox). Das eindrücklichste Ereignis ist Marilyn heimliche Flucht nach New York 1956, um mit dem Fotografen Milton Greene eine eigene Produktionsfirma zu gründen und um damit eine Auflösung ihres Sieben-Jahre-Vertrags mit der Twentieth Century-Fox zu erzwingen. Marilyn Beziehung zu ihrem Studio, die vertraglichen Bedingungen etc. müssen im Licht der damaligen Gegebenheiten betrachtet werden. Das Studiosystem basierte auf einem langjährigen Vertragssystem, welches die Schauspieler (egal ob unbekanntes Starlet oder weltweiter Star) an ihr jeweiliges Studio band. Es bestand lediglich die Möglichkeit, die Schauspieler an andere Studios auszuleihen. Somit ergab sich eine einseitige Abhängigkeit des Schauspielers von seinem Studio. Eine eigene Stimme, was z.B. die Wahl der Filme, Regisseure oder Co-Schauspieler betraf, hatte der Schauspieler in diesem System kaum/nicht. Innerhalb desselben wurde darüber hinaus alles, was den Schauspieler direkt oder indirekt betraf, koordiniert

und geregelt: die Öffentlichkeitsarbeit ebenso wie die Werbung für den jeweils neuesten Film. Eigene Studio-Biografen entwarfen teils komplett neue Biografien oder veränderten diese leicht, um den Schauspieler auf ein bestimmtes Image festzuschreiben. Auch Marilyn Monroe war in dieses rigiden System eingebettet. Ihre Popularität und ihre Kassenerfolge erlaubten ihr jedoch, die Studiopolitik anzuprangern und für sich persönlich mehr Freiheiten einzufordern. Ihre offene Kritik resultierte aus der Tatsache, dass ihr Studio trotz des zunehmenden Erfolgs ihrer Filme anfangs keine signifikanten Änderungen an ihrem Vertrag gestattete. Mithin ist ihr gesamtes Leben als Schauspielerin auch immer von dem Kampf gegen ihr Studio und dessen Politik bestimmt. Wesentlich gehörte hier auch die Festlegung auf einen festen Typus hinzu wogegen sie aufzubegehren versuchte: „after ‘Eve’³⁴², she complained about being strait-jacketed in dumb platinum-haired roles ...“ (124).³⁴³

Durch den Schritt in die Unabhängigkeit, die Gründung einer eigenen Produktionsfirma, mit der sie den Film *The Prince and the Showgirl* (1956) realisieren wird, etablierte sie erstmals ein von ihren Filmen unabhängiges Image, das der Provokateurin. Die damit verbundene Flucht nach New York, also die bewusste räumliche Distanzierung zu Hollywood und zur Filmindustrie, unterstreicht die Bedeutung dieser neuen *off-screen*-Persönlichkeit. Somit stehen sich hier bei Monroe erstmals zwei Images gegenüber, die scheinbar nicht zu vereinbaren sind: Naivität und Unschuld des einen steht in starkem Kontrast zu Berechnung und Kalkül des anderen. Somit zeigt sich ein erster Bruch zwischen Image und Person, den Guiles jedoch nicht weiter diskutiert.

Obwohl der Biograf Monroes Probleme mit ihrem Filmstudio thematisiert, sind diese in seiner Biografie nicht ausschlaggebend für ihren Tod noch sind sie entscheidend bei ihrer Entwicklung. Vielmehr ist es die enge Verbindung zwischen ihrem Leben als Schauspielerin („her actress half“) und ihrem Leben als Privatperson, die laut Guiles schließlich zu einer Korrosion ihres Selbst führt: „[Johnny] Hyde realized that Marilyn was *self*-invented for the purpose of becoming a screen star, that she was as yet incomplete, and that life outside films held little meaning for her“ (115 f.).

Norma Jean Baker – Familienerbe und Vergangenheit

Liest man die Biografie aufmerksam, so fällt auf, dass Guiles bereits ganz am Anfang eine mögliche Erklärung für Monroes frühen Tod liefert, der Satz bezieht sich auf

³⁴² Es handelt sich hier um den Film *All About Eve*, der im November 1950 in die Kinos kam. In dem Film spielt sie „Miss Caswell, an empty-headed young lady with a cynical tinge, mistress to an acid-tongued drama critic.“ Guiles 1970, 123.

³⁴³ Ähnlich angelegte Rollen waren eine junge Frau in dem Groucho Marx-Film *Love Happy* und die „youthful blonde mistress“ Angela Phinlay in *The Asphalt Jungle* (beide aus dem Jahr 1950). Vgl. ebd., 111 und 120.

ihre Großmutter mütterlicherseits, Della Monroe, und deren geistigen Zustand im Herbst 1925: „At the time a deep-seated melancholia seemed to take hold of Della, an indication of the manic-depressive psychosis that was to destroy her ability to function within two years“ (4). Die hier erwähnte manisch-depressive Psychose wird so oder ähnlich später auch bei Marilyn Monroes Mutter, Gladys Baker Mortenson, und teilweise bei Marilyn Monroe diagnostiziert werden. Dass Guiles die pathologische Biografie der Großmutter und Mutter mit in das Buch einfließen lässt, deutet an, dass er sie von Bedeutung für Marilyn Monroe erachtet. Es zieht sich ein roter Faden durch das Buch, welcher auf psychische Störungen bzw. Abweichungen hinweist und die Erklärung für einen Großteil von Monroes Verhaltensweisen (einschließlich ihrer Suizidversuche) in der familiären Krankengeschichte zu finden glaubt. Über Gladys Baker Mortenson heißt es beispielsweise an späterer Stelle: „Her illness - paranoid schizophrenia. It had destroyed both her parents and her brother, and now it had finally caught up with her as she had feared“ (25).

Die Angst vor einer psychisch bedingten Abnormalität wird laut Guiles' Biografie auch Marilyn Monroe ihr Leben lang begleiten. Guiles stellt ganz offen Bezüge und Verbindungen zu dem mütterlichen Erbe, wie er es nennt, dar: „there were a few unattractive holdovers from Marilyn's past. There was her bad temper, inherited from her grandmother“ (209) bzw. „her torrential rages might possibly stem from tainted family genes“ (229). Ähnlich wie schon zu Beginn der Biografie hinsichtlich Großmutter und Mutter erwähnt er immer wieder Marylins wechselnde Stimmungen bis hin zu Wutanfällen, die teils außer Kontrolle geraten (und ihre gleichzeitige Angst davor). Dass es letztendlich dieses pathologisch abnorme Familienerbe ist, welches Marilyn Monroe laut Guiles in den Tod getrieben hat, bestätigt der Hinweis auf die psychologische Betreuung durch Dr. Ralph Greenson, der Guiles im letzten Teil des Romans besondere Aufmerksamkeit widmet: „She felt only Ralph Greenson, her analyst and friend, could help her to regain some peace ...“ (370). Somit deutet er letztendlich Marilyn Monroe als Opfer, jedoch nicht als Opfer Hollywoods bzw. der Filmstudios, sondern ihrer Gene – er verschreibt sich damit einem deterministischen Deutungsmodell. Das sich daraus ergebende Muster, welches Monroes gesamtes Leben bestimmt und unterliegt, hat er bereits auf den ersten Seiten anhand ihrer Großmutter vorgezeichnet: „It almost seemed as though she were following some dimly recalled pattern set by her grandmother years earlier“ (294) ist ein Kommentar, der am Ende der Biografie wiederholt wird. Da er nach ihrem Tod ein zweites Mal erfolgt und aus dem „it seemed“ eine Affirmation wird, kommt er einer Bestätigung gleich: „No one could fail to notice the self-destructive pattern in her life. Marilyn was destroyed by a great many events, beginning with the circumstances of her birth“ (387).

Guiles differenziert jedoch in seiner Einschätzung der verschiedenen Geisteskrankheiten bzw. mentalen Probleme nicht genügend. Vielmehr hantiert er in laienhafter Verkennung solcher Krankheiten allzu frei mit entsprechenden Begriffen und Diagnosen. Weiter oben zitierte ich bereits seine Diagnose von Della Monroes „manic-depressive psychosis“ (4), hinsichtlich Gladys Baker Mortensen erwähnt er eine „paranoid schizophrenia“ (25) und verweist zur Untermauerung dieser Einschätzung auf Wutanfälle, plötzliche Stimmungsschwankungen, Kontrollverluste und Depressionen, die später auch im Zusammenhang mit Marilyn Monroes Verhalten genannt werden. Guiles deutet auf ein Element hin, welches in anderen Biografien noch stärker in den Mittelpunkt gerückt wird: die Monroe zugeschriebene Schizophrenie, die sie von ihrer Mutter geerbt zu haben scheint, wird als Hinweis auf eine Persönlichkeitsspaltung (multiple Persönlichkeit) genommen. „This was not duplicity but a neat splitting of self, possibly because of her quick and unconscious shifts in attitude and behavior“ (374). Diese Einschätzung ist die einzige ihrer Art in Guiles' Biografie, mittels derer eine direkte Verbindung zwischen der ihr zugeschriebenen Schizophrenie und einer Persönlichkeitsspaltung gezogen wird.

Bei einer Schizophrenie handelt es sich um eine „endogene Psychose mit einem völligen Auseinanderfallen der inneren seelischen Zusammenhänge von Wollen, Fühlen und Denken und einer Entfremdung des eigenen Ichs“³⁴⁴. Also liegt klinisch betrachtet keine, wie in den meisten Biografien irrtümlich angenommen, Persönlichkeitsspaltung vor, wie auch Sarah Churchwell mit Verweis auf das *Diagnostic and Statistical Manual of the American Psychiatric Association* betont: „schizophrenia is ‘neither split personality’ nor ‘multiple personality’ (original emphasis)... The criteria for schizophrenia include psychotic manifestations such as hallucinations, delusions, hearing internal voices, disorganized speech, and disorganized or catatonic behaviour“³⁴⁵. Wie dem Zitat von Guiles zu entnehmen ist, litt Marilyn Monroe verstärkt unter Stimmungsschwankungen u.ä., die durchaus als Folge ihres übermäßigen Alkohol- oder Tablettenkonsums gelesen werden können.

In der Literatur existiert eine schon seit Jahrhunderten bestehende Verbindung zwischen Geisteskrankheit bei Frauen und weiblicher Sexualität, so wurde die im 19. Jahrhundert hauptsächlich bei Frauen diagnostizierte Hysterie³⁴⁶ im folgenden, 20. Jahrhundert laut Elaine Showalter von der Schizophrenie abgelöst: „the schizophrenic woman has become as central a cultural figure for the twentieth cen-

³⁴⁴ Wahrig *Fremdwörterlexikon* hrsg. v. Renate Wahrig-Burfeind (Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1999), 844.

³⁴⁵ Churchwell 2004, 156.

³⁴⁶ Hysterie ist gleichsam die Frauenkrankheit par excellence, der Begriff ergibt sich aus dem griechischen Wort für Gebärmutter, *hystera*, da früher angenommen wurde, die Gebärmutter wandere im Leib auf und ab und führe dadurch zu den für die Hysterie typischen Erregungszuständen.

tury as the hysteric was for the nineteenth“³⁴⁷. War die Hysterie noch eine dezidiert weibliche (Geistes-)Krankheit, so kann das von der Schizophrenie nicht gesagt werden, die bei Frauen und Männern ähnlich gehäuft auftritt. Nichtsdestoweniger dient sie in der Literatur als Vehikel, um eine Verbindung zur weiblichen Sexualität herzustellen. In ihrer Besprechung zu Sandra Gilberts und Susan Gubars Buch *The Madwoman in the Attic* erwähnt Lena Lindhoff die Heldinnen aus Romanen von Frauen des 19. Jahrhunderts und konstatiert „[eine] Spaltung der weiblichen Figuren in eine angepasste Heldin und ihr wahnsinniges Double“³⁴⁸.

Dieses Bild einer gespaltenen Heldin scheint auch in der Literatur des folgenden Jahrhunderts übernommen worden zu sein, der Name der Krankheit mag sich geändert haben, die Diagnose jedoch nicht, wie die bereits zitierte Einschätzung von Guiles, um einen weiteren Satz ergänzt, verdeutlicht: „Marilyn continued to see her summer friends. She was living the sort of double life she had lived several times before – in the Dougherty family home when she was attempting to be at once a dutiful daughter-in-law and launch her modeling career [...] This was not duplicity, but a neat splitting of self...(374). Als Gegensatzpaar stellt er einerseits die angepasste Heldin (die pflichtbewusste Schwiegertochter und herzliche Freundin) und andererseits die unberechenbare Andere (Modell, Verführerin) auf. So dient Guiles das Insistieren auf Monroes Geisteskrankheit implizit als wesentliches Element, um ihre Sexualität und Freizügigkeit zu bestimmen: „The madwoman is associated, traditionally, with sexual licentiousness, rage and rebellion“³⁴⁹.

Gleichzeitig ermöglicht ihm die konstatierte Persönlichkeitsspaltung die an anderer Stelle von mir beschriebene Nichtfestlegbarkeit Monroes auf Heilige oder Hure zu erklären. Indem er den Aspekt der Geisteskrankheit an so prominente Stelle innerhalb seiner Biografie rückt, findet er ein Mittel, um diesem Problem zu begegnen. Somit kann die Nichtfestlegbarkeit, egal ob von Monroe bewusst oder unbewusst herbeigeführt, nicht als Provokation im positiven Sinne gedeutet werden. Sie wird vielmehr laut Guiles durch die Assoziation mit Wahnsinn etc. als ungewollt interpretiert, wird also allein durch die nicht kontrollier- und steuerbare Geisteskrankheit bzw. die gespaltene Persönlichkeit hervorgerufen. Damit wird Marilyn Monroe als machtlos gezeichnet und gleichzeitig als Opfer ihrer selbst. Der Unfalltod, den sie am Ende von Guiles Biografie erleidet, ist nur ein weiterer Baustein in dieser Interpretationskette.

³⁴⁷ Elaine Showalter, *The Female Malady*. Zitiert in Churchwell 2004, 157.

³⁴⁸ Lena Lindhoff, *Einführung in die feministische Literaturtheorie* (Stuttgart/Weimar: Metzlar, 1995), 43.

³⁴⁹ Churchwell 2004, 161.

8.2 Norman Mailer und Gloria Steinem: (K)ein Dialog

Ich möchte unter Beachtung der im dritten und vierten Kapitel gemachten Aussagen zur Fiktionalisierung der Biografie speziell bei Norman Mailers Monroe-Biografie fragen, ob er hinsichtlich der Todesursache von Marilyn Monroe eine neue Interpretation anbietet. A. Alvarez schreibt in seiner Abhandlung zum Suizid, dass „[die] wirklichen Motive ... der abwegigen, widerspruchsvollen, labyrinthischen und dem Blick meist verborgenen Innenwelt [angehören].“³⁵⁰ Wie schon Ina Schabert schrieb, ermöglichen dem Schriftsteller sein besonderes Einfühlungsvermögen und seine spezifische Imaginationsfähigkeit, sich stärker als andere Biografen in die zu biographierende Person hineinzusetzen und Motivationen wie Beweggründe für wichtige Entscheidungen zu eruieren oder zu imaginieren. Es ist also die von Alvarez angesprochene labyrinthische Innenwelt, die der Schriftsteller, geschult an Charakterstudien früherer fiktiver Figuren seiner Romane, zu erkennen versucht. Mit Blick auf eine durch die eigene Hand gestorbene Person muss die Frage formuliert werden, ob der Schriftsteller auch hier Wege findet, um den letzten Endes überraschenden und nicht erklärbaren Suizid zumindest ansatzweise zu deuten oder zu interpretieren. Trifft man auf Mailers Schilderung von Marilyns letzten Stunden und ihren Tod, so wird schnell ersichtlich, dass sich der Autor nicht darauf konzentriert, eine entsprechende Erklärung, in deren Mittelpunkt der Suizid stünde, zu liefern. Vielmehr bringt er ein neues Moment in die Diskussion ein; mit vielen Spekulationen und „what ifs“ unterfüttert, nähert sich Mailer immer mehr der Möglichkeit eines Mordes an. Mailer fokussiert in diesem Zusammenhang die mit Marilyn Monroe in Verbindung stehenden Männer, besonders John und Robert F. Kennedy. Auf Grund dieser verlagerten Aufmerksamkeit ergibt sich schon fast folgerichtig, dass ab einem bestimmten Punkt in seiner Diskussion die Frage nach dem Mord gestellt wird und er sie in Ansätzen zu beantworten versucht.

8.2.1 Todesursache: Mord?

Mailer nutzt zur Beschreibung von Marilyns Leben Aussagen anderer Autoren, hypothetische Behauptungen (letztere wiederum können in Faktoide übergehen) und teils substanzlose Spekulationen sowie fiktive Beschreibungen. Anders als Guiles erlaubt er sich überdies die Freiheit, über mögliche, aber keineswegs erwiesene Todesursachen, die von der bis dahin offiziell gültigen Version abweichen (d.h. Unfall mit Todesfolge oder Suizid) zu spekulieren. Er weist dafür auf Widersprüche und Unklarheiten hin, die sowohl bei der Beweisführung als auch bei den Zeugen-

³⁵⁰ A. Alvarez, *Der grausame Gott. Eine Studie über den Selbstmord* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1974), 113.

aussagen zu Tage treten. Bereits der dritte Satz seiner Schilderung, die sich auf Monroes Ableben bezieht, deutet dies an: „The autopsy will prove casual, and never determines the hour of her death“ (237). Ab diesem dezenten Hinweis auf die unter Umständen bewusst nachlässig geführte Autopsie zeigt Mailer verschiedene solcher kleineren oder größeren Unstimmigkeiten auf. Immer wieder stößt er dabei auf „several versions“ – egal, ob es sich um Marilyns Abendgestaltung des 04. August 1962 handelt oder um die Person, mit der sie zuletzt telefoniert haben soll. Entsprechend einer Aussage eines nicht namentlich genannten Journalisten soll es ein Abendessen im kleinen Kreis im Haus von Marilyn Monroe gegeben haben, nach diesem sind die Gäste, bis auf Monroe selbst, auf das nahe gelegene Grundstück von Peter Lawford weiter gezogen. Eine andere Version wartet mit einer Party bei Peter Lawford auf, von der sich die Schauspielerin früh in ihr eigenes Haus verabschiedete. Bei Guiles, wie wir bereits gesehen haben, hält sich Marilyn Monroe den ganzen Abend allein (bzw. in Anwesenheit ihrer Haushälterin, Mrs. Murray) in ihrem Haus auf und zieht sich zeitig in ihr Schlafzimmer zurück.

Ebenso ergeben sich Unstimmigkeiten bei dem Auffinden von Marilyn Monroes Leiche. Mrs. Murray gab an, in den frühen Morgenstunden des 05. August Marilyn in einer eigenartigen Position auf ihrem Bett durch die schlecht verschlossenen Vorhänge vom Fenster aus gesehen zu haben, woraufhin sie Monroes Psychologen, Dr. Greenson, anrief. Mailer wiederum gibt zu Bedenken, dass Marilyns Vorhänge auf Grund ihrer konstanten Schlafprobleme permanent geschlossen und noch dazu an die Fensterrahmen geheftet waren, was eine partielle Öffnung bzw. ein Hindurchsehen verhindern würde. Des Weiteren weist er auf unterschiedliche Versionen bezüglich des zuerst eingetroffenen Arztes hin, laut Mrs. Murrays Aussage war es der Psychologe Dr. Greenson, entsprechend des Polizeiberichts hingegen traf zuerst Monroes Internist, Dr. Engelberg, am Tatort ein.

Die hier von Mailer teils minutiös aufgeschlüsselten Unstimmigkeiten fütterten späterhin die von ihm in die Diskussion gebrachte Vermutung, dass es sich um einen Mord gehandelt haben könnte. Mailer schreibt nach seiner entsprechenden einleitenden Beweisführung davon, dass „one may be entitled to speak of a motive for murder“ (Mailer, 244). Gleich darauf schließt er jedoch an, dass überzeugende und stichhaltige Beweise trotz der von ihm nachgewiesenen Diskrepanzen bei den Zeugenaussagen größtenteils fehlen. Auch wenn er seine Hypothese nicht definitiv beweisen kann, beeinflusste doch seine Argumentationslinie spätere Monroe-Biografen entscheidend. Die meisten nehmen die von ihm angedeuteten Spekulationen auf und gehen den verschiedenen Andeutungen weiter nach. Prominentestes Beispiel ist Anthony Summers, der einen umfangreichen Teil seiner Biografie Monroes Ableben und der Feststellung der Todesursache widmet. Summers selbst spricht von dem

„mystery surrounding Marilyn’s death“³⁵¹. Er verfährt dabei ähnlich wie Mailer, indem er verschiedene Möglichkeiten anspricht und durchspielt, um am Ende jedoch seine Biografie mit der schon bekannten Todesursache (Unfall auf Grund eines unkontrollierten Tablettenkonsums) zu beschließen.

Bevor ich auf Mailers weitere Diskussion eingehe, werde ich Gloria Steinems Biografie und ihrer Argumentation einen kurzen Augenblick der Aufmerksamkeit widmen. Sie konsultierte für das Verfassen ihrer Biografie folgende Werke: Neben Fred Lawrence Guiles’ zweiter Monroe-Biografie aus dem Jahr 1984 verweist sie auf Monroes Autobiografie, *My Story*, die 1974 von Milton H. Greene posthum veröffentlicht wurde. Außerdem konsultierte Steinem das von Monroes New Yorker Haushälterin Lena Pepitone verfasste Buch *Marilyn Monroe Confidential* (1979) und Anthony Summers’ schon erwähntes *Goddess* (1985). Die beiden letzten Bücher greifen auf die Vermutungen von Norman Mailer zurück. Mailers Überlegungen fanden v.a. via Summers Einlass in Steinems Werk. Daher ist es nicht verwunderlich, dass sie seinen Hypothesen zumindest, wenn auch nur stichpunktartig und in aller Kürze, ebenfalls nachgeht.

Die Diskussion um Monroes Todesursache wird von Mailer um eine neue Möglichkeit erweitert; anstatt allein der Frage nachzugehen, ob es sich um einen Unfall oder einen intendierten Suizid gehandelt oder warum Marilyn Monroe sich umgebracht habe, spricht er die Hypothese eines politisch motivierten Mordes aus: „By the end, political stakes were riding on her life, and even more on her death“ (Mailer, 242). Gemeinsam mit dem Hinweis auf aus diesem profitierenden bzw. an diesem interessierten Gruppen wie CIA, FBI und Mafia erklärt sich laut Mailer, warum keine Beweise gefunden wurden: Diese Organisationen bzw. Gruppen agierten im Geheimen und Verborgenen, wie sein offener Hinweis auf „half of the *secret* police of the world“ nur allzu deutlich belegt (Mailer, 242, Hervorhebung F.G.). Daher ist diesen Gruppen auch daran gelegen, keine Beweise für ihre mögliche Tat bzw. Involvierung in diese zu hinterlassen, sondern, im Gegenteil, belastende Dokumente ebenso wie unstimmgige Angaben zu verschweigen. Als Ausgangspunkt für seine Spekulationen dient dem Autor der Umstand, dass Monroe ein Verhältnis mit John F. und Robert F. Kennedy hatte. Somit kann er eine Verbindung zur Politik und in Andeutungen zu dem Attentat auf den US-Präsidenten ein Jahr später ziehen. Das Verhältnis der Schauspielerin mit den beiden Kennedys ermöglicht dem Autor erstens, die Todesursache Mord überhaupt zu imaginieren (wenn auch bei ihm immer mit der Betonung des hypothetischen Charakters) und zweitens, mögliche Täter im Umkreis einer geheimen, politisch motivierten Verschwörung zu verorten (mit direkter Verbin-

³⁵¹ Summers 1985, 316.

derung zu dem kurze Zeit später erfolgten Kennedy-Attentat³⁵²) – was die dünne Beweislage wiederum gleichsam rechtfertigt.

Seine Spekulationen über den Mord folgen mittels der gleichen rhetorischen Figur, die er schon an anderer Stelle der Biografie nutzt, der Paralipse. Sarah Churchwell erklärt diese wie folgt: „Mailer’s bad-faith strategy throughout *Marilyn* is to offer a baseless speculation, dwell on it, and then withdraw it, because actually it is baseless“³⁵³. Auch wenn er also seine Mord-Hypothese letztendlich als nicht zu beweisen verwerfen muss, so hat er das entsprechende Thema doch in die Diskussion gebracht. Diese Methode ist eng mit den von ihm definierten Faktoiden bzw. Boorstins Pseudo-Ereignissen verbunden, wirkt die häufige Erwähnung dieser unbegründeten und frei erfundenen Spekulationen doch darauf ein, dass sie langsam Wahrheitswert annehmen (können). An dieser Stelle muss gefragt werden, warum Mailer (und in seiner Nachfolge noch intensiver Anthony Summers) die Hypothese eines Mords überhaupt erst zur Sprache bringt, da er diese Todesursache am Ende selbst wegen eben der schon erwähnten fehlenden Beweise für unzureichend erklären und also fallen lassen muss. Wie die Rundum-Anklage gegen solch unterschiedliche Organisationen wie CIA, FBI und Mafia verdeutlicht, konzentrieren sich Mailers Spekulationen nicht darauf, eine bestimmte politische oder andere Gruppe zu diskreditieren. Zum Beispiel widmet er sich in seiner weiteren Diskussion nicht den möglichen politischen Gründen und Hintergründen oder den aus einem Mord resultierenden Konsequenzen. Ich erachte Mailers Andeutungen über Robert F. Kennedys Verhalten zur Mordzeit bzw. in den nachfolgenden Stunden des frühen 05. August 1962 nicht als eine tiefgehende Erörterung über die Implikationen von Monroes Ableben auf die amerikanische politische Landschaft. Er nutzt die Verbindung Monroe-Kennedy(s) nur einseitig aus: Einerseits gründet sich die Hypothese Mord wesentlich auf diese Verbindung (Politik und Showgeschäft), wobei sie sich aus einem Ereignis speist, welches sich erst *nach* Monroes Ableben zutrug (den Attentaten auf die beiden Kennedys in den folgenden Jahren). Andererseits wiederum wird die Beziehung vom Autor in einem gewissen zufälligen Rahmen belassen. Damit meine ich, dass sowohl die Beziehung als auch der Mord an Marilyn Monroe laut Mailer eben keine weiteren politischen Konsequenzen zeitigt. Daher ist es für ihn im Grunde nicht von Belang, wer den Mord in Auftrag gab oder durchführte (CIA, FBI, Mafia).

³⁵² Es ist m.E. nicht unbedeutend, dass Mailer eine umfangreiche Studie über den Kennedy-Mörder Lee Harvey Oswald schrieb; *Oswald’s Tale. An American Mystery* erschien 1995 im New Yorker Random House.

³⁵³ Churchwell 2004, 126.

8.2.2 Marilyn, das Opfer

„Da man das Gespenst einer aufrührerischen weiblichen Haltung nicht allein durch Worte bannen kann, intensiviert Mailer die sexuellen Feindseligkeiten“³⁵⁴, schreibt Kate Millett ganz allgemein über Mailers Haltung gegenüber den weiblichen Protagonisten seiner Werke. Die sexuellen Feindseligkeiten, die auch in *Marilyn* deutlich vorhanden sind, steigert Mailer noch durch die von ihm imaginierten Todesumstände. Die Mord-Theorie zielt direkt auf Marilyn Monroe. Wie in der theoretischen Diskussion zum Suizid erörtert, kann der Suizid immer auch eine Möglichkeit der Selbstaffirmation darstellen. Alvarez schreibt über Sylvia Plath's Suizid: „Der Selbstmord war eine Handlung, die zu begehen sie als erwachsene Frau und selbständige Handelnde das Recht zu haben glaubte.“³⁵⁵ Mailer wiederum erkennt Marilyn Monroe in seiner Biografie durchgehend den Status der erwachsenen, selbständig handelnden Frau ab. Sie ist bei ihm Kindfrau und Sexualobjekt – in vielfältiger Weise von Tabletten ebenso wie von Männern abhängig und psychisch labil. In seiner Biografie verfügt sie weder über eine eigene, gefestigte Identität (die ihr Sicherheit ermöglicht), noch manifestiert sich ein fester innerer Kern. Demzufolge kann es nach Mailers Lesart für Monroe weder die Möglichkeit der Selbstaffirmation noch der Selbstkontrolle geben. Indem Mailer ihr einen Mord zuschreibt, versagt er Monroe den Weg des aktiven Handelns. Er stellt damit in Abrede, dass sie die Kontrolle über ihre Person und ihren Körper hat. S. Page Baty konstatiert diesbezüglich: „these accounts place Marilyn's action distinctly beyond her own agency and authority...“³⁵⁶. Mailer schreibt sie als ein Opfer (über ihren Tod hinaus) fest. Eine Einschätzung, die sich bereits an früherer Stelle der Biografie manifestierte, wird an deren Ende, also durch den Mord, zementiert.

Marilyn wird somit erneut zum Opfer bzw. verbleibt in ihrem von Mailer konstatierten Opferstatus. Der Autor markiert eine sich durch ihr Leben ziehende Grundtendenz: „If she has possibly been strangled once, then suffocated again in the life of the orphanage, and lived to be stifled by the studio and choked by the rages of marriage...“ (244). Wobei die von ihm verwendeten Wörter („strangled“, „suffocated“, „stifled“ und „choked“) nicht von ungefähr Gewaltakte und Tötungsdelikte evozieren. Außerdem wird Monroes verführerischer, nicht zu begrenzender und festzumachender Körper bei Mailer am Ende der Biografie durch die von ihm geschilderten Taten in seine Grenzen gesetzt.

³⁵⁴ Millett 1971, 376.

³⁵⁵ Alvarez 1974, 33.

³⁵⁶ Baty 1995, 160.

Wenn auch als Spekulation formuliert, so beschreibt Mailer doch sehr drastisch die Penetration von Monroes (totem) Körper, die schon mit dem gewaltsamen Eindringen in ihr Schlafzimmer auf einer symbolischen Ebene beginnt: „The police report has Dr. Engelberg using a fireplace poker on the window to ‘gain admittance’“ und „[she] was labored over for hours by frantic medicos [...] Of course, it is also possible a stomach pump was used...“ (240 und 244). Die Lust und das Begehren, welche dieser Körper zu Lebzeiten bei anderen hervorrief, wird durch diese an ihm vollzogenen Gewaltakte nachträglich gebannt und bestraft. „[As] a corpse she will be completely at the disposal of others and completely beyond the self-determination that has been the aim of her life“³⁵⁷, schreibt Elisabeth Bronfen über Clarissa, die Protagonistin und Suizidantin aus Samuel Richardsons gleichnamigen Briefroman. Doch ob die Wahrheit durch das gewaltvolle Eindringen in ihren Körper gefunden werden kann, muss offen bleiben.

Bei Guiles können wir beobachten, dass mit dem Tod von Marilyn Monroe auch ihr Körper aus dem Text verschwindet; er ist lediglich noch kurz als eine „sight“ für Pat Newcomb und Inez Melson bzw. der nicht eingeforderte „Coroner’s Case N. 81128“ im Leichenschauhaus von Los Angeles³⁵⁸. Gerade letzteres, die bloße Nennung einer Nummer unter vielen, beraubt diesem Körper seine Einzigartigkeit. Bei Mailer hingegen ist es der Körper, der noch einmal in den Vordergrund der Aufmerksamkeit gerückt wird, *an* dem der Autor die oben beschriebenen Akte verübt.

Den hier genannten Spekulationen über Mord und Verschwörung folgt der Satz: „There seems next to nothing of such evidence, and we have all the counterproof of Marilyn’s instability, all the real likelihood that she had taken too many barbiturates...“ (244). Die vom Autor angedeutete psychische Labilität ist ein weiterer Hinweis auf seine schon vorher konstatierte Identitätslosigkeit, die das Leben der Schauspielerin in wesentlichem Maße bestimmte: Vater- und daraus folgend zu einem gewissen Teil Heimatlosigkeit, Waisenhaus und Pflegefamilien. Somit ist es letzten Endes genau dieser Mangel bzw. diese Leere, die Marilyn Monroe in den (Selbst-)Tod trieb. Mailer beschreibt ihre psychische Verfassung kurz vor dem Tod mit folgenden Worten: „she has been reduced to the smallest pieces of her person“ (236). Sandy Cohen spricht in ihrer Diskussion zu Mailers Monroe-Biografie diesbezüglich von Monroes „drive toward some new or ultimate identity“³⁵⁹, die im Tod gesucht wird. Gleichzeitig verweist sie wie Mailer auf eine doppelte Persönlichkeitsstruktur und erwähnt, dass „Norma Jean hides her true self as she searches for it [...] The more she searches, the more she hides“³⁶⁰. Es ist dieses Schwanken, was auch

³⁵⁷ Bronfen 1992, 98.

³⁵⁸ Guiles 1970, 384.

³⁵⁹ Sandy Cohen, *Norman Mailer’s Novels* (Amsterdam: Rodopi, 1979), 123.

³⁶⁰ Ebd.

Mailer immer wieder zur Grundlage seiner gesamten Biografie macht, das Schwanken zwischen Norma Jean Baker und Marilyn Monroe, auch wenn er nicht explizit mit den beiden Namen als Abgrenzung arbeitet. Seine Diagnose der doppelten Persönlichkeit entspricht jedoch dieser Differenzierung, die sich gleichfalls auf die Unterscheidung zwischen authentischer und künstlicher Person bzw. zwischen Offenlegen und Maskierung des inneren Selbst erstreckt. Dieses Schwanken, welches auch als Versicherung des Autors gedeutet werden kann, da es seine Ordnung und Einteilung in Hure oder Hexe verstört, kann durch die Hypothese Mord effizient gebannt werden. Ein Mord an Marilyn Monroe kommt somit einer gewaltsamen Beseitigung ihrer Provokation gleich und ermöglicht zumindest auf der diskursiven Ebene, die von ihr ausgehende Ver-Störung zu beheben.

8.2.3 Gloria Steinems Interpretation

Eine tendenziell deterministische Haltung ist zu erkennen, wenn Steinem zu Beginn ihrer Erläuterungen von Missildines Aussagen schreibt: „we are following a pattern we did not choose for ourselves“ (57). Dieses dem Leben zu Grunde liegende bzw. es im gesamten Verlauf maßgeblich beeinflussende und steuernde Muster wird laut Steinem in der Kindheit bzw. durch die Kindheitserfahrungen geformt. Es scheint, als ob Steinem mit ihrer Biografie das hier angesprochene generelle Muster im Leben von Marilyn Monroe ergründen und für die Leser offenlegen möchte. Sowohl der implizite Determinismus als auch die Vermutung eines dem Leben zu Grunde liegenden Musters offenbaren eine Haltung, die Marilyn Monroe von Beginn an fest schreibt bzw. die ihr eine bewusste und selbstverantwortliche Beeinflussung oder Steuerung ihres Lebens nur wenig Spielraum zuerkennt, denn sie ist „this woman who could not control her own life“ (168). Der Verdacht liegt nahe, dass Marilyn Monroe bei Steinem, mehr noch als bei Guiles und Mailer, als Opfer ihrer Herkunft und Familiengeschichte geschildert wird, auch wenn die Intention der Autorin am Ausgang ihrer Arbeit eine andere gewesen sein mag: „The goal of this project, therefore, could and should be closer to that of feminism in general...“ (1).

Zwar erwähnt Gloria Steinem Norman Mailers Monroe-Biografie nicht als eine der von ihr konsultierten Biografien, jedoch verweist sie im Verlauf ihrer Biografie explizit auf einzelne Aussagen Mailers über die Schauspielerin. Ihre Biografie wird, auch auf Grund ihres dezidiert feministischen Anspruchs, oft als Gegenrede zu Mailers Biografie gewertet. Die bei ihr geschilderte Version von Monroes Tod weist eine gewisse Ähnlichkeit mit Mailers Schilderung auf. Die finale Aussage des Suizids wird kurzzeitig durch Spekulationen über einen Mord suspendiert. Gleich Mailer nennt auch Steinem CIA, FBI und Mafia als mögliche Auftraggeber oder Täter, zusätzlich erwähnt sie noch die Kommunistische Partei und andere „left-wing elements“ sowie

die Kennedys. Auch sie spielt die verschiedenen Mordversionen in sehr knappen Überlegungen durch (vgl. 133). Die Frage, wer die Schauspielerin warum umgebracht haben könnte, steht dabei – im Gegensatz zu Mailer – im Vordergrund. Die Autorin beendet ihre Vermutungen mit einem Verweis auf die Kennedys; so stehen letztendlich sie (wenn auch indirekt) im Mittelpunkt der Handlung. Entweder sollte ein Mord an Marilyn Monroe ihre Politik in Misskredit bringen oder sie sichern helfen. Die Kennedys selbst wiederum hätten ein Interesse gehabt, einem möglichen Sexskandal zuvorzukommen, der durch ein Geständnis von Monroe über ihre Affäre mit einem der Kennedy-Brüder verursacht worden wäre. Es wird ersichtlich, dass auch bei diesen Spekulationen, die Steinem kurz erläutert, eine Verbindung von Marilyn Monroes Tod zu dem Attentat am US-Präsidenten ca. ein Jahr nach ihrem Tod gezogen wird. Nur auf Grund dieser Verbindung konnten die verschiedenen Verschwörungstheorien überhaupt formuliert werden. Jede einzelne weist auf das Attentat auf John F. Kennedy voraus bzw. speist sich retrospektiv aus diesem.

Steinem beendet ihre Diskussion ähnlich wie Norman Mailer mit der Einschätzung, dass es sich bei Monroes Tod mit größter Wahrscheinlichkeit um einen Suizid gehandelt habe. Da Steinem in ihrem Eingangskapitel explizit von einer feministischer Perspektive auf Marilyn Monroe spricht, ist es für mich von Interesse zu untersuchen, inwieweit ihre Einschätzung und Schilderung von Monroes Tod und Todesursache von Mailers abweicht. Sie diskreditiert die verschiedenen Spekulationen über einen Mord mit dem abschließenden Satz, dass es das „cover-up of a noncrime“ sei, welches zu beklagen ist und welches überhaupt erst Anlass zu den auch von ihr genannten Vermutungen gab. Sie bezieht sich ausdrücklich auf Anthony Summers' Buch *Goddess*, in welchem der Autor eine weitere neue Theorie zu Monroes Ableben präsentiert. Summers skizziert ein Szenario, in welchem Marilyn Monroe möglicherweise noch lebend gefunden und in eine nahe gelegene Klinik gefahren wurde (von Peter Lawford oder Robert F. Kennedy). Nachdem jedoch die dortigen Wiederbelebungsversuche versagt hätten, sei Monroes Leiche zurück in ihr Haus gebracht worden. Erst im Anschluss an diese misslungene Rettungsaktion habe man sie der Polizei als tot durch Suizid gemeldet. Damit jedoch tauscht die Autorin eine Spekulation mit einer anderen aus, den angeblichen Mord mit dem vermeintlichen Vertuschen eines misslungenen Hilfsversuchs. Entscheidend dabei ist erstens, dass sie dem letzteren Fall (d.h. dem „cover-up of a noncrime“) deutlich mehr Glauben schenkt – auch wenn hier die Beweislage ebenso dünn ist wie hinsichtlich eines versuchten Mordes. Und zweitens, dass Robert F. Kennedy dadurch nicht mehr als möglicher Täter bzw. Auftraggeber des Mordes gilt, sondern dass er im Gegenteil gemeinsam mit seinem Schwager, Peter Lawford, den Suizid zu verhindern suchte. Der mögliche Täter ist somit zum unglücklichen Helden geworden, „a Robert Kennedy who tried

to save Marilyn and then was haunted by the circumstances of her death for the rest of his own life“ (134).

Gleichfalls wird durch dieses „cover-up of a noncrime“ die Todesursache Unfall/nicht intendierter Suizid noch bestärkt. Die von Mailer hervorgebrachten Argumente hinsichtlich bestimmter Unklarheiten beim Auffinden der Toten und in den Zeugenaussagen werden durch diese neue Vermutung erklärt und somit entkräftet. Die Beurteilung, dass Marilyn Monroe Suizid begangen habe, relativiert die Autorin mit einem Zitat von Diana Trilling: „I think it would be more precise to call this kind of death incidental rather than purposeful...“ (134). Somit schließt sich der Kreis mit Fred Lawrence Guiles' Variante, der in seiner Biografie ebenso von einem Unfall sprach. Gleichzeitig ist eine Nähe zur von Steinem weiter oben diskutierten Todesursache Mord zu erkennen. Denn in beiden Fällen, ob Unfall oder Mord, wird Marilyn Monroe entweder die Verantwortung oder aber die Handlungsmacht über die Tat aberkannt. In ersterem ist es entweder eine Kurzschlussreaktion oder kann unter Umständen als Hilferuf gewertet werden, hier ist sie bedingtes Opfer; im letzteren wird die Tat an ihr vollzogen, somit wird sie eindeutig als Opfer festgeschrieben. In beiden Fällen jedoch stellt die Autorin, ebenso wie schon Guiles und Mailer vor ihr, in Abrede, dass es eine von Monroe in vollem Bewusstsein und selbständig vollzogene Handlung war. Der Kontrollverlust, den Steinem bereits in Monroes Interview mit George Barris feststellte, findet sich hier wieder.

Die Sicht auf Monroe als Opfer und die Einschätzung einer nicht überlegten Handlung, die im Tod mündete, wird durch die Schilderung von Monroes letztem Sommer vorbereitet: „she was looking for a new man to anchor her drifting life“ (127); „Monroe's own undependable state of mind“ (128); „Marilyn's own extreme vulnerability“ (129) und „Marilyn's deep despair“ (132). In diesen Einschätzungen ist nichts mehr von der „icon of continuing power“ (1) zu lesen, die die Autorin sich am Anfang ihrer Biografie noch zum Ziel setzte. Diese Ambivalenz prägt auch ihre Einschätzung von Monroes Tod/Suizid.

8.2.4 Steinems Ambivalenz

Mit folgenden Sätzen beschließt die Autorin das Kapitel:

If we admit that [Marilyn Monroe, F.G.] died by her own hand, we must also admit that her sugary smile was false, that her external beauty covered intense pain, that this sex goddess, as Andrea Dworking wrote, 'hadn't liked It all along – It – the It they had been doing to her, how many millions of times? ...her apparent suicide stood at once as accusation and answer: no, Marilyn Monroe, the ideal sexual female, had not liked it.' (135)

Sie interpretiert mit diesem Zitat von Dworkin den Suizid als Anklage Monroes gegen die Filmindustrie oder die Medien. Des Weiteren nutzt Steinem die Einschätzung des Suizids als Möglichkeit, um erneut auf die Künstlichkeit der Schauspielerin und Sex-Ikone hinzuweisen und damit anzudeuten, was diese Künstlichkeit für Monroe bedeutet haben mag. Die von Steinem in diesen Sätzen geäußerten Überlegungen setzen den Suizid jedoch in deutlichen Gegensatz zu einem Unfall, wie sie selbst es noch kurz zuvor unterstellte. Denn die Anklage, die der Suizid in ihren Augen darstellt, wäre eine mindestens ansatzweise bewusst ausgeübte Tat. Marilyn Monroe zeigt sich entsprechend dieser zweiten Lesart als aktiv Handelnde, die ihr Schicksal in diesem (kurzen) Augenblick selbst bestimmt und also die Kontrolle hat. Obwohl als Anklage und Antwort auf die Festschreibung und Begrenzung gedacht und in diesem Sinn von Steinem interpretiert, schien Marilyn Monroe doch nur dieser letzte, alles beendende Ausweg als Möglichkeit der Affirmation eines Selbst: „Die Rhetorik des Selbstmords ist ... eine korrektive Wiederherstellung des Selbst, ein narzißtischer Selbstentwurf, der einem bestimmten Leben die Form eines Ganzen gibt und zugleich eine radikale Auflösung und Vernichtung des Selbst bedeutet“³⁶¹. Zwar schreibt Bronfen hier von der „Form eines Ganzen“, welche durch den Suizid hergestellt wird – ich möchte diese Einschätzung jedoch bezweifeln. Bei Steinem (wie bereits bei Guiles) ist zu beobachten, dass die Todesursache Suizid bei den Autoren eine Ambivalenz auslöst. Ihre Strategie und Deutung von Marylins Tod und möglichem Suizid veranschaulicht das oben Gesagte: Nachdem sie mehrere Varianten eines Mordes kurz angesprochen und wieder verworfen hat, schreibt Steinem, dass Monroes Tod als Suizid gewertet werden muss, dieser jedoch mehr noch ein Unfall denn eine selbstbewusst vollzogene Handlung war. Nur wenige Zeilen darauf interpretiert sie die Tat als Antwort und Anklage gegen das herrschende Hollywood-System sowie als Absage an das von Monroe verkörperte Image. Bezeichnenderweise positioniert sich Steinem, ähnlich wie Guiles, selbst nicht eindeutig in diesem Punkt. Beide Male greift sie auf Aussagen anderer zurück. Mit Anthony Summers und Diana Trilling spricht sie von dem „not clear and conscious suicide“ bzw. dem „incidental rather than purposeful [death]“ (134). Mit Andrea Dworkin interpretiert sie den Suizid dagegen als „accusation and answer“ (135).

Bei Marilyn Monroe muss nach Lektüre der bisher gelesenen Biografien und besonders auch in Anbetracht der festgestellten Ambivalenz bei Guiles und Steinem hinsichtlich einer abschließenden Deutung ihres Todes gesagt werden, dass der Suizid lediglich (auch im Nachhinein) nur einen kurzen Moment der Verstörung bewirkt. Stellt er also in gewisser Hinsicht eine Destruktion des bestehenden Images der

³⁶¹ Bronfen 1996, 227.

dummen Blondine dar, so wird die dadurch verursachte Destabilisierung gleich darauf wieder behoben.

Für die Suizidantin Marilyn Monroe gibt es kein Bild/Foto, welches diesen kurzen Augenblick der Destabilisierung ihres Images als „womanly woman“³⁶² zeigen oder andeuten könnte. Ein Bild ihres leeren Schlafzimmers fungiert lediglich als Zeichen ihrer Abwesenheit und der Leerstelle, die sie hinterlässt.

8.3 Joyce Carol Oates: Der Mord

Oates' Roman enthält einen Prolog, der mit „Special Delivery“ überschrieben ist und mit folgenden Sätzen beginnt: „There came Death hurtling along the Boulevard in waning sepia light. There came Death flying as in a children's cartoon on a heavy unadorned messenger's bicycle“ (3). Dieser Prolog wirkt am Anfang kryptisch und lässt sich ohne weiteren Kontext nicht deuten; erst im vorletzten Kapitel wird der Leser die Bedeutung dieser Sätze vollständig erfahren. Der Prolog umrahmt zusammen mit dem aufklärenden vorletzten Kapitel den Roman – zwischen den beiden Kapiteln erstreckt sich die chronologisch erzählte Lebensgeschichte von Norma Jean Baker/Marilyn Monroe. Auf Grund dieser Anordnung und nötigen Erklärung bilden das erste und das vorletzte Kapitel einen Rahmen, was bereits durch die Ähnlichkeit der beiden Titel vermerkt wird. Das vorletzte Kapitel ist überschrieben mit „Special Delivery, 3 August 1962“. Es klärt darüber auf, dass Marilyn Monroe am Tag vor ihrem Tod einen kleinen Stofftiger, überbracht von einem Fahrradboten, erhält. Es handelt sich dabei um ein Spielzeug, welches aus ihrer gemeinsamen Zeit mit Charles Chaplin, Jr. und Eddy G. stammt. Gleichzeitig erfährt sie vom Tod ihres Freundes Charles Chaplin, Jr. Im letzten Kapitel des Romans wird Monroes Tod geschildert. Er ist durch das vorhergehende Kapitel, welches gleichzeitig auf den Anfang des Romans zurückverweist, abgetrennt vom Rest der gesamten Erzählung, er fällt gleichsam aus dem Rahmen.

Einer der Ich-Erzähler des Romans ist ein nicht näher benannter Scharfschütze, der an verschiedenen Stellen des Romans bzw. an entscheidenden Lebensabschnitten von Marilyn Monroe in Erscheinung tritt. Dieser Scharfschütze ist es auch, der Marilyn Monroe umbringt:

In dark clothing & his face masked the Sharpshooter entered the secluded Mexican-style house at 12305 Fifth Helena Drive from the rear. He had a key provided him by the informer R.F. The Sharpshooter was one who acted upon orders [...] The President's whore was a junkie & alcoholic & such a death would not be unexpected in Hollywood & vicinity. [...] The woman lay naked beneath a single white sheet as if already on the coroner's slab. [...] From the valise he removed a

³⁶² Dies ist ein Ausdruck Arthur Millers über Marilyn Monroe.

syringe. It had been prepared for him by a physician in the employ of the Agency, filled with liquid Nembutal. [...] Finally he stooped over the unconscious woman at her left side, & as she drew a deep heaving breath & her rib cage rose, he sank the six-inch needle to the hilt into her heart. (934-38)

Im Gegensatz zu den Biografien von Guiles, Mailer und Steinem beschreibt Oates in diesen Zeilen eindeutig einen Mord an Marilyn Monroe, auch wenn der Mörder nicht identifiziert wird, sondern als anonymes Agent im Auftrag einer nicht näher benannten Organisation arbeitet (vgl. 499). Die Autorin greift damit die Spekulationen von Mailer und Steinem auf und fügt sie als definitive Tatsache in ihren Roman ein. Einerseits wird das fiktionale Element (im Gegensatz zum Anspruch der Faktizität bei den Biografien) durch den hier geschilderten Mord betont. Oates setzt den Roman damit in bewussten Gegensatz zu einem faktisch-biografischen Lebensporträt der Schauspielerin. Denn anstatt wie Mailer oder Steinem die Vermutungen als subjektive Vermutungen und teils nur gering begründete Spekulationen zu kennzeichnen oder Hypothesen über verschiedene mögliche Todesursachen mit all den damit verbundenen Ambivalenzen und Widersprüchen vorzutragen, entscheidet sie sich für diesen eindeutigen Mord. Wie besonders durch Mailers Erläuterungen ersichtlich wurde, wird die Frage nach einem Mord an Marilyn Monroe zwar immer wieder gestellt, eine befriedigende Antwort darauf scheint es jedoch auch Jahrzehnte nach ihrem Tod nicht zu geben; im Gegenteil, die Beweise sprechen eher gegen eine solche Hypothese, wie Mailer eingestehen musste. Da Oates wiederum einen Mord postuliert, ohne auf den spekulativen Charakter dieser Todesursache hinzuweisen und ohne andere Todesursachen überhaupt zu diskutieren, verweist der Roman auf seine Fiktionalität.

Zwei weitere Dinge fallen bei der Beschreibung von Monroes Tod in diesem Roman auf: Erstens wird im gesamten Roman und auch in dieser Schlusszene der Mörder als Scharfschütze bezeichnet. Er tötet Monroe jedoch mittels einer Injektion; anders als seine (Berufs-)Bezeichnung also vermuten lässt, schießt er nicht auf sie. Die Einbindung des Scharfschützen in eine anonyme Organisation, in deren Auftrag er agiert und handelt, erinnert des Weiteren an Verschwörungstheorien, ein bereits im Zusammenhang mit Norman Mailers Biografie erörtertes Thema. Indem Oates Monroes Tod als eine Verschwörung einer rechtsgerichteten, patriotischen Gruppe imaginiert, liefert sie gleichzeitig eine Erklärung für das Ausbleiben von Gegenbeweisen bzw. das Fehlen von Ambiguitäten. Zweitens widerspricht der Mord an Monroe, wenn man die Struktur und die Handlung des Romans bis zu diesem Moment verfolgt, der inneren Logik des Buchs. Monroe ist bei Oates ähnlich wie bei den anderen Autoren in den letzten Monaten und Wochen ihres Lebens von einer zunehmenden psychischen Verwirrung gekennzeichnet, ihr Leben scheint haltlos zu sein (z.B. gerät

ihr Zeitgefühl völlig außer Kontrolle) und der vermeintliche Ausweg aus dieser Situation deutet sich im Sinne eines Suizids an.

8.3.1 Der Scharfschütze

In einem Kapitel des letzten Teils, das eigens dem Scharfschützen gewidmet ist, wird v.a. auf seine Schießfähigkeiten verwiesen, die er bereits als Kind erwarb und während seiner Jugend verfeinerte. Hier ist er der einsame Jäger, der auf Vögel und andere Tiere schießt – und später auch auf ihm unbekannte Menschen (vgl. 816-21). Oates beschreibt ihn als Frontier: Er wuchs bei Vater und Onkel auf einer Farm in Kalifornien auf, Frauen gab es in dem Haushalt nicht, sein Vater brachte ihm das Schießen (und die Wut auf die Gesellschaft) bei. Kontakt zu anderen Menschen außerhalb des engen familiären Männerbundes wird nicht erwähnt, statt dessen betont der Scharfschütze in dem in Ich-Person geschriebenen Kapitel, dass er teilweise tagelang allein durch die Gegend bzw. Wüste streift, anfangs zu Pferd, später mit dem Auto. Nach einem dieser Ausflüge kehrt er zu einem während seiner Abwesenheit verstorbenen Vater und einem mittlerweile altersschwachen Onkel zurück. Er wird somit noch stärker zum einsamen Jäger und entsprechend von Oates als außerhalb der Gesellschaft lebend beschrieben. Ein Vergleich mit dem Kennedy-Mörder Lee H. Oswald, der in ähnlicher, wenn auch anderer Weise außerhalb der Gesellschaft lebte, drängt sich beinahe auf. Auf Grund dieser indirekten Verbindung zu Kennedys Attentäter Lee H. Oswald und durch die enge sexuelle Beziehung, die Oates zwischen der Schauspielerin und dem US-Präsidenten auf den Seiten vor Monroes Ableben schildert, schreibt die Autorin Monroes Tod/Mord in die Verschwörungstheorien ein, die sich um das Attentat auf John F. Kennedy ranken.

Der Kontrast zwischen dem solitären Leben des Scharfschützen in der (wilden) Natur und der (zivilisierten) amerikanischen Gesellschaft der 1950er und 60er wird durch eine Bemerkung seinerseits über ein Bild von Marilyn Monroe deutlich:

Once I saw on a mountainside in the Big Maria Mountains (near the Arizona border) what appeared to be a face – a female face, & unnatural blond hair, & unnatural red mouth pursed in a teasing kiss – & though trying not to stare at this apparition I was helpless before it, & my pulses pounded, & my temples, & I reasoned it was but a billboard & not an actual face & yet it teased & taunted so, at last I could not resist aiming my rifle at it as I went slowly by, & fired a number of times until the terrible pressure was relieved & I'd driven past, & no one to witness. (819 f.)

Auf einem seiner Ausflüge trifft der Scharfschütze eines Tages auf das hier beschriebene Monroe-Bild, einer Plakatwand entsprechend erscheint es ihm in überdimensionaler Größe. Es ist nicht nur das Gesicht einer Frau, welches ihn so verstört, son-

dern scheinbar genauso stark trifft ihn die Unnatürlichkeit, sprich Künstlichkeit, dieses Gesichtes: „unnatural blond hair ... unnatural red mouth“. Der in und mit der Natur aufgewachsene Scharfschütze, der sich in Männlichkeitsritualen (Schießen, Reiten, Leben in der Wildnis) übt und somit gleich einem Frontier geschildert wird, trifft in diesem Moment auf die Künstlichkeit von Hollywood, die sich in dem Bild von Marilyn Monroe manifestierten. Ihr roter, verführerischer Mund weckt starke (erotische) Gefühle bei dem Scharfschützen, der seine Kontrolle über sich selbst verliert und sie erst wieder erringen kann, indem er auf das ihn verführende Bild schießt. Ob ab diesem Zeitpunkt seine Observation von Marilyn Monroe einsetzt bzw. ob es eine direkte Verbindung zwischen diesem Bild und seinem Auftrag gibt, wird innerhalb des Romans nicht geklärt.

Der Scharfschütze verfolgt und beobachtet Marilyn Monroe bereits seit den frühen 1950er Jahren, er taucht im Laufe des Romans immer wieder auf, z.B. bei dem ersten Treffen zwischen Monroe und Joe DiMaggio, wo er sich im Hintergrund unter die beobachtenden Gäste des Restaurants mischt: „the Sharpshooter in civilian clothes, lounging at the rear of the restaurant in a shadowy alcove between the bustling kitchen and the manager’s office, never once averted his eyes or slackened in his interest“ (498). Er bleibt somit über lange Strecken der Beobachtende, ein unerkannter Spion, der Monroes Leben, ihre Handlungen und Äußerungen akribisch notiert und aktenkundig festhält. Er ist gleichsam derjenige, der die verschiedenen einzelnen Beobachtungen über Marilyn Monroe aufgreift und (in einer Akte über sie) zu einer kohärenten Erzählung zusammenfügt. Doch gleichzeitig entspricht das von ihm mit Hilfe der vielen Einzelfakten zusammengestellte Porträt von Marilyn Monroe keineswegs dem hier im Roman oder auch in anderen Biografien gezeichneten. Vielmehr steht seine Interpretation über Marilyn Monroe in starkem Kontrast zu der von Oates’ geschilderten Monroe, genauso wie die wirkliche Marilyn Monroe nicht in den gesammelten Fakten einer FBI-Akte zu finden ist. Beispielhaft für letzteres ist u.a. das Kapitel „Can’t Get Enough of Polish Sausages“ im vierten Teil des Romans. Dort heißt es „Her lovers! From out of the voluminous F.B.I. file labeled MARILYN MONROE A.K.A. NORMA JEANE BAKER“ (474). Die dann in einer langen Liste Genannten sind manches Mal einfach zu abwegig um wirklich als Monroes Liebhaber anerkannt zu werden (besonders deutlich wird dies u.a. an Namen wie Lassie oder Leviticus).

Oates offenbart dadurch die Erzählung als fiktional und macht einen indirekten (metabiografischen) Kommentar. Zum einen kennzeichnet sie den offensichtlichen Widerspruch zwischen der Akten- und Sammelwut des FBI und der labyrinthischen, ambivalenten Wirklichkeit, die nicht allein durch Fakten und Dokumente erklärt und erfasst werden kann. Zum anderen desavouiert sie dadurch im Sinne eines Verweises die Biografieschreibung an sich, die ähnlich wie eine FBI-Akte größtenteils durch

ein mehr oder weniger minutiöses Fakten- und Dokumentenstudium gekennzeichnet ist, aus dem heraus der Biograf ein möglichst genaues, wahrheitsgemäßes Lebensporträt zu fabrizieren versucht. Oates zeigt auf, dass allein das Sammeln und Aneinanderreihen von Fakten noch keine kohärente Erzählung ergibt (so steht in dem genannten Kapitel über Monroes Liebhaber Name an Name, ohne kontextuelle Einbindung oder Erklärung), sondern dass jede fiktionale oder faktisch-biografische Erzählung notwendigerweise durch die Interpretationsarbeit des Biografen oder Autors subjektiv gefärbt wird. Somit macht sie durch diese indirekten metabiografischen und metafikcionalen Kommentare auf den subjektiven und fiktionalen Status ihrer Schilderung aufmerksam.

8.3.2 Monroes Tod im Licht einer Verschwörungstheorie

Die Hinweise auf den Scharfschützen, die erwähnte FBI-Akte über Marilyn Monroe und die anonyme Organisation, in dessen Auftrag der Scharfschütze handelt, legen den Schluss nahe, dass Oates die u.a. bei Mailer geäußerten Vermutungen über eine (politische) Verschwörung zur Ermordung von Marilyn Monroe aufgreift. Brian L. Keeney definiert eine Verschwörungstheorie wie folgt: „A conspiracy theory is a proposed explanation of some historical event (or events) in terms of the significant causal agency of a relatively small group of persons – the conspirators – acting in secret. [...] it proffers an *explanation* of the event in question. It proposes reasons why the event occurred“³⁶³. In dem bereits erwähnten Kapitel über den Scharfschützen wird erstmals angedeutet, dass er „a mere agent, in the hire of an Agency“ ist (499). Er bleibt unerkannt und unsichtbar, obwohl er in Oates' Roman immer an wichtigen Stationen in Monroes Leben auftaucht. Doch hält er sich meits im diffusen Hintergrund. Die Vermutung, dass er z.B. im Auftrag des FBI oder des CIA handelt, wird ansatzweise, jedoch nie vollständig durch weitere eingestreute Kommentare über ihn bestätigt: „It was in 1946 I would be hired by the Agency. Too young to have served my country in wartime, I pledged to serve my country in these interludes of false peace. For Evil has come home to America“ (820).

Indem hier der größere politische Rahmen erwähnt wird – der Staat, dem der Scharfschütze zu dienen bereit ist und der Feind, der auf Amerikas heimischem Boden verortet wird –, weitet sich der Mord an Marilyn Monroe zu einem politischen Ereignis. Es fällt auf, dass ihr Tod zeitgleich mit dem Wiederaufleben von Verschwörungstheorien in den USA zusammenfällt. Richard Hofstadters wegweisender, wenn auch

³⁶³ Brian L. Keeley, „Of Conspiracy Theory“ In: *The Journal of Philosophy* (March 1999), 109-126, hier 116. (Hervorhebung i.O.).

umstrittener Essay „The Paranoid Style in American Politics“³⁶⁴ wurde im Jahr 1964 veröffentlicht, zwei Jahre nach Monroes Tod und ein Jahr nach dem Attentat auf Präsident Kennedy. Einerseits werden die Verschwörungen zunehmend auf dem amerikanischen Kontinent, also „at home“ verortet; andererseits werden seit dem Einsetzen des Kalten Krieges v.a. die Kommunisten als Verschwörer hinter diversen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen innerhalb der USA vermutet.³⁶⁵ Hofstadter hat in seinem Aufsatz bereits auf das Phänomen des Feindes-im-eigenen-Land aufmerksam gemacht, wie Timothy Melley bestätigt: „Even Hofstadter, who traces political paranoia back to colonial America, notes that the nature of paranoid politics is different after World War II, focused on domestic rather than foreign threats...“³⁶⁶.

Ein grundlegendes Merkmal aller Verschwörungstheorien ist die Konstruktion einer kohärenten Erzählung. Dadurch sollen die historischen Ereignisse erklär- und fassbar gemacht und in eine Struktur gebettet werden. Eine Verschwörungstheorie ist demnach nicht nur schlüssig-kohärent, sondern darüber hinaus „far more coherent than the real world, since it leaves no room for mistakes, failures, or ambiguities“³⁶⁷. Des Weiteren ist das Element des Geheimen bestimmend bei allen Verschwörungstheorien, geht es doch einerseits darum, im Geheimen agierende Gruppen oder Organisationen, die dem Wohl der amerikanischen Gesellschaft schaden wollen aufzudecken und andererseits darum, von staatlich-offizieller Stelle geheim gehaltene Dokumente oder Erkenntnisse der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen (und dadurch offizielle Versionen über bestimmte Ereignisse zu diskreditieren). Das Merkmal des Geheimen verbindet die Verschwörungstheorien mit dem Fall Marilyn Monroe. Auch bei ihr und um sie herum hat sich eine Aura des Geheimnisvollen gebildet, die nicht zuletzt gerade durch die diversen Biografien und Berichte über die Schauspielerin immer wieder neue Nahrung findet. Dieses Geheime und das Aufdecken desselben, das Dahinter-Schauen hinter die Fassade des Filmstars oder hinter die offizielle Version bestimmter Ereignisse ist bestimmendes Element und verspricht die Wahrheit zu offenbaren. In beiden Fällen, also bei der Person Marilyn Monroe ebenso wie bei einer Verschwörung, wird darüber hinaus eine Erklärung für bestimmte Ereignisse geliefert, die vordem möglicherweise willkürlich, irrational

³⁶⁴ Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays* (Chicago: The University of Chicago Press, 1979). Die Verwendung des Begriffes paranoid/Paranoia in diesem Zusammenhang erklärt Hofstadter mit der Ähnlichkeit bestimmter Symptome der psychiatrischen Erkrankung und den Verschwörungstheorien, v.a. die „systematized delusions of persecution and of one’s own greatness.“ Ebd. 4.

³⁶⁵ Vgl. ebd., 23 f.

³⁶⁶ Timothy Melley, *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America* (Ithaca: Cornell University Press, 2000), 2.

³⁶⁷ Hofstadter 1979, 36.

oder absurd erschienen. So findet sich durch die Verbindung von Monroes Ableben mit einer Verschwörungstheorie eine Begründung für ihren (zu) frühen Tod: ihr Verhältnis mit den Kennedys sollte geheim gehalten werden. Ihr Tod ist in diesem Fall als Mord zu verstehen, womit nicht Marilyn Monroe Autorin ihrer Handlungen ist, sondern lediglich „a character in her own life story“³⁶⁸, wie Sarah Churchwell schreibt.

Im Roman vermischen sich zwei Begründungen für den Mord, einerseits ihre sexuelle Liaison mit dem amerikanischen Präsidenten und andererseits Monroes Sympathie mit dem als staatsgefährdend eingeschätzten Kommunismus und seinen diversen Vertretern – wobei beidem eine politische Komponente zugeschrieben wird.

He [the Sharpshooter, F.G.] would not know if the Agency had sent him on this mission to protect the President from the President's blond whore who had threatened him & in this way threatened 'national security' or whether he would this night execute such actions that, when revealed to the public, would damage the President for being associated with the blond whore. For the Presidency & the Agency were not invariably allies; the Presidency was an ephemeral power, the Agency a permanent power. The Sharpshooter knew of this female's long involvement with subversive organizations in America & abroad & of her marriage to a Jew subversive & her sex liaison with the Communist Sukarno of Indonesia (an encounter in the Beverly Hills Hotel, April 1956) & her public defense of such Communist dictators as Castro... (935)

Es ist nicht nur Monroes sexuelle Beziehung mit dem US-Präsidenten, sondern die politische Dimension derselben, die (über-)betont wird, denn „[o]ur most powerful secrets are the political and the sexual, and thus our most compelling stories are those that blend the two“³⁶⁹, wie das im Fall von Marilyn Monroe geschieht.

Eine dritte Komponente offenbart sich, wenn man die weiter vorn geschilderte Konfrontation des Scharfschützen mit dem auf einer Plakatwand abgebildeten Gesicht von Marilyn Monroe bedenkt. Timothy Melley merkt in seiner Studie zu Verschwörungstheorien und paranoider Kultur in Amerika an, dass genau auch dieser Konflikt zwischen männlichem Individualismus und als feminisierend betrachteten Medien manchen Verschwörungstheorien zu Grunde liegt:

That these forms of individualism have masculine associations helps to explain why so many of the texts I [i.e. Timothy Melley, F.G.] examine understand social communications as a feminizing force and why narratives of dwindling human autonomy are so often connected, in our culture, to masculinist outbursts of 'regeneration through violence'³⁷⁰

³⁶⁸ Churchwell 2004, 329.

³⁶⁹ Ebd., 328.

³⁷⁰ Melley 2000, 14.

Der hier erwähnte männliche Individualismus, oft in Verbindung mit der (wilden) Natur und die provozierte Gewalt, findet sich paradigmatisch in der Person des Scharfschützen wieder. Marilyn Monroe, bzw. das Bild von ihr, steht als Symbol für die zunehmend mächtiger und einflussreicher werdende Mediengesellschaft und ihre „feminizing force“. Dass Monroes Künstlichkeit thematisiert wird, veranschaulicht die Unsicherheit über diese Mediengesellschaft, die nicht nur das Individuum in seiner Handlungsselbständigkeit zu bedrohen scheint, sondern auch die Grenzen zwischen Sein und Schein, zwischen Wirklichkeit und Künstlichkeit aufzulösen droht.

Wie bereits bei Norman Mailer, so scheinen sich auch bei Joyce Carol Oates der Mord und die Verschwörungstheorie gegenseitig zu bedingen.

Der Verweis auf eine mögliche Verschwörung zur Ermordung von Marilyn Monroe und die Verbindung mit den Kennedy-Attentaten beim Ableben von Marilyn Monroe ist nicht völlig willkürlich bzw. nicht allein der Imagination der Autoren geschuldet. Der Umstand, dass Monroe mindestens mit John F. und möglicherweise auch mit Robert F. Kennedy eine Affäre hatte, speist die Verbindungslinie, welche darüber hinaus auch das Sexuelle mit dem Politischen zusammenbringt. Bei Mailer heißt es: „For who is the first to be certain it was of no interest to the CIA, or to the FBI, or to the Mafia, and half the secret police of the world, that the brother of the President was reputed to be having an affair with a movie star ...“³⁷¹. Blieben mögliche Affären mit anderen Männern immer auf die sexuelle Komponente beschränkt, so kommt bei der Beziehung zu Kennedy(s) das politische Element hinzu. Erst diese Verbindung eröffnet überhaupt die Möglichkeit, eine Verschwörung zu imaginieren. Bei anderen (zu) früh verstorbenen Stars der Populärkultur, wie Elvis Presley oder Jim Morrison, kam es gar nicht erst zu diesen Vermutungen – auch wenn ihr Tod als solcher in Frage gestellt wurde, so wurde er doch nie mit diesem so dezidiert politischen Element in Verbindung gebracht.³⁷²

Die von Mailer erstmals erwähnte und von Oates aufgegriffene Verschwörung liefert die einzige plausible Erklärung für die Todesursache Mord. Es ist letztendlich diese Verbindung, die dem Mord bzw. Tod eine Logik zu- und einschreibt. Besonders die arbiträr erscheinende Verbindungsziehung zwischen eigentlich zusammenhanglosen Ereignissen wirkt bei allen Verschwörungstheorien.

³⁷¹ Mailer 1973, 242.

³⁷² Vgl. Churchwell 2004, 328.

8.3.3 Brüche im Roman

Durch den Mord kommt es bei Oates zu einer Ver-Störung des Lesers und der narrativen Ordnung.³⁷³ Nicht das Postulat des Mordes ist Grund dieser Verstörung, sondern die narrative Einbettung oder besser gesagt Nicht-Einbettung des Mordes in den Gesamtzusammenhang des Romans.

Wo sich bei Mailer die vermeintlichen Widersprüche am Ende zu einem Ganzen verbinden, zu einem eindeutigen Porträt von Marilyn Monroe formen und auch die verschiedenen Spekulationen über ihren Tod aufgehoben und beantwortet werden, treten im Roman bei Oates immer wieder Brüche im Bild von Marilyn Monroe auf. Bei Mailer verbleibt Monroe als Sexsymbol bzw. Sexualobjekt, wie er sie bereits auf den ersten Seiten beschrieb: „So we think of Marilyn who was every man’s love affair with America, Marilyn Monroe who was blonde and beautiful and had a sweet little rinky-dink of a voice ...“³⁷⁴. Ebenso hebt der Autor seine Spekulationen über ihren Tod, in wie viele verschiedene Richtungen sie anfänglich auch gehen mögen, am Ende wieder auf.

Bei Oates hingegen kommt es immer wieder zu den schon angedeuteten Brüchen im Monroe-Porträt. Das liegt einerseits an ihrer mehrfach geäußerten Intention, eben nicht Marilyn Monroe, sondern Norma Jean Baker zu beschreiben. Sie versucht, dem Monroe-Image ein Porträt der authentischen Person zumindest zur Seite, wenn nicht sogar gegenüber zu stellen; daher auch rührt ihre durchgängige Unterscheidung zwischen Norma Jean Baker und (teils in Anführungszeichen) Marilyn Monroe. Doch bereits hier fließt die eine in die andere über – am deutlichsten wird dies in den vielfältigen Beschreibungen des Schminkprozesses, um aus der müden, unscheinbaren Norma Jean die strahlende, blonde, magische Marilyn zu zaubern. Größtenteils wird der durch die konsequente Verwendung beider Namen angedeutete Gegensatz aufrecht erhalten, an wenigen Stellen jedoch wird deutlich, dass er brüchig ist, dass Norma Jean durch Marilyn im ursprünglichen Sinne des Wortes Maske ‘hindurchtönt’ und die eine nicht von der anderen getrennt werden kann bzw. dass die Grenze zwischen beiden auch für die Person selbst immer brüchiger und fließender wird: „The Marilyn reflex was so instinctive...“ (557).

Die von mir erwähnten Brüche im Roman werden darüber hinaus am deutlichsten bei Oates’ Interpretation von Monroes Tod: „Oates will write a story in which Mari-

³⁷³ Mag es sich bei Mailer teilweise um den Leser überraschende Tatsachen handeln, so wird dieser Überraschungs- bzw. Verstörungs-Effekt jedoch durch den Umstand gemildert, dass Mailer sehr deutlich auf den spekulativen Charakter hinweist.

³⁷⁴ Mailer 1973, 15.

lyn is suicidal and yet murdered by someone else“³⁷⁵. Einige Seiten vor ihrem Tod wird Marilyn Monroe von Oates mit folgenden Worten beschrieben:

Marilyn Monroe, who'd been drifting uncertainly about the terrace like a sleepwalker, vaguely smiling, and that look about her, or perhaps it was an aura, of such extreme vulnerability, such not-thereness, others kept their distance too, watching. [...] And her skin was starkly white, like an embalmed corpse's, drained of blood. (874)

Die somnambule, leichenblasse (sic) Marilyn Monroe steht in starkem Gegensatz zu dem Party-Geschehen um sie herum und wird dadurch von der Umgebung bereits ab- und ausgegrenzt; sie gleicht nur mehr einem Schatten ihrer selbst. Ähnlich wie bei den anderen Autoren fällt auch in diesem Roman auf, dass eine deutliche Verschlechterung von Marilyn Monroe nach ihrer Scheidung von Arthur Miller, einer Fehlgeburt und der Fertigstellung des Films *The Misfits* eintritt – die hier zitierten Sätze sollen diesen psychisch labilen Zustand verdeutlichen. Das Warten wird für Monroe in Oates' Roman während der letzten Wochen ein dominierendes Element. Sie lebt einerseits nur für das nächste Treffen oder den nächsten Telefonanruf des Präsidenten – andererseits ist ihr Zeitempfinden völlig gestört: „It was late. A morning in April, unless a morning in May. In the third week of filming [of *Something's Got to Give*, F.G.]. No: it must be later, a week or two later“ (906).

Monroes Tablettenmissbrauch, teilweise verbunden mit übermäßigem Alkoholkonsum, wird immer stärker, so dass die Dreharbeiten zu dem Film *Something's Got to Give* letztendlich eingestellt werden müssen. Bei ihren Treffen mit dem Präsidenten wird sie ebenfalls als stark unter Alkoholrausch stehend beschrieben: „So drunk, Marilyn had to be aimed from backstage and practically caught by her underarms by the broadly grinning emcee and walked to the microphone“ (917).

Oates beschreibt einen graduellen Prozess des Kontrollverlustes, der einerseits durch Tabletten- und Alkoholmissbrauch erklärt werden kann, der aber auch bei Oates als psychisches Problem beschrieben wird (u.a. erwähnt sie sich häufende Besuche bei verschiedenen Psychiatern, Psychologen und Psychotherapeuten). Marilyn Monroe verliert buchstäblich die Kontrolle über sich selbst. Somit kommt der Mord für den Leser überraschend, wird Monroes Ableben doch auf den letzten Seiten quasi vorweggenommen und würde ein Selbstmord der inneren Logik der Handlung und der Entwicklung von Monroe entsprechen.

Auf der anderen Seite wiederum ist dieser Mord das finale Zeichen von Monroes Opferstatus, der in den vorherigen Kapiteln immer stärker zu Tage trat, da sie ohne Kontrolle über ihr Selbst und ihr Leben durch die ihr zu entgleitende Zeit driftete. Eine mögliche Selbstermächtigung, ja selbst ein (Über-)Lebenswille ist bei Oates' Be-

³⁷⁵ Churchwell 2004, 318.

schreibung von Monroe nicht mehr zu erkennen. So wie sie die Kontrolle über ihr Image, d.h. über 'Marilyn Monroe' verliert, scheint sie auch Norma Jean Baker, und damit sich selbst, immer mehr aufzugeben – zu verflüchtigen:

That morning in the mirror MARILYN appeared only to retreat at once like a teasing child. She emerged, and she receded. She hovered and fled. Somewhere in the glassy depths of the mirror she resided, and had to be coaxed out. [...] after a coughing fit, the MARILYN eyes had vanished, and in their place Norma Jeane stared in dismay and self-loathing. Saying, 'Oh, Whitey. Let's give up.' (909)

Kann man daher mit Hans Mayer davon sprechen, dass Monroe in Oates' Version „beim Entfremdungsprozeß [zerbrach], der ihre Identität auslöschen wollte, um die vollkommene Übereinstimmung von Realexistenz und Rollenschema zu erzielen“³⁷⁶? Dass die zunehmende Schwierigkeit, Marilyn Monroe hervorzuzaubern, einem Kontrollverlust entsprach, dessen sich Norma Jean zum Ende ihres Lebens bewusst wurde? Gerade diese Diskrepanz zwischen authentischer Person und Image steht im Mittelpunkt von Oates' Roman. Einerseits schildert sie die Schwierigkeit von Norma Jean Baker, in den Augen anderer immer nur Marilyn Monroe sein zu müssen, andererseits wirkt sich diese einseitige und begrenzende Fremdwahrnehmung auch auf Norma Jean Baker und ihr Identitätsempfinden aus.

8.3.4 Warum Mord?

Warum, so muss angesichts von Oates' wiederholten Bemerkungen, ein Porträt der authentischen Norma Jean Baker schreiben und Marilyn Monroe von ihrem Image als Sexualobjekt befreien zu wollen, gefragt werden, imaginiert die Autorin einen Mord? Im Fall von Marilyn Monroe erachte ich die Diskussion zum Suizid, wie sie u.a. bei Bronfen angeregt wird, für sehr wichtig – wird doch gerade auch das Image von Monroe als Opfer immer wieder kritisiert. Oates zieht die Möglichkeit der in der Selbst-Destruktion ebenfalls enthaltenen Konstruktion nicht in Erwägung, sondern schreibt Monroe erneut als Opfer fest. Dabei spielt für die Interpretation von Monroe weniger der Mörder oder sein Auftraggeber eine Rolle; ähnlich wie bei Mailer ist es hier nahezu gleichgültig, wer oder warum Marilyn Monroe eigentlich umgebracht wurde. Viel wichtiger ist, dass das letzte Bild von Marilyn Monroe, welches Oates im und mit dem Roman zeichnet, das einer konfusen, hilflosen, verstörten Frau ist, die an der unerwiderten Liebe eines Mannes zu Grunde geht: „...Marilyn Monroe died for love. She was rejected sexually, and died. ...she continues to be defined in

³⁷⁶ Hans Mayer, *Außenseiter* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), 147.

relationship to men, to sex, and to men's desire. Marilyn has no reason to exist apart from men who want her, and if they don't want her, she shrivels up and dies"³⁷⁷.

³⁷⁷ Ebd., 322.

9 Schlussbemerkung

„Monroe was a real woman... The inability to categorize or determine her motives is not a sign of her abnormality – it is a sign of her normality. Monroe was not a fictional character...“³⁷⁸ schreibt Sarah Churchwell über die Schauspielerin. Entgegen dieser Einschätzung steht das Bild, welches in den von mir ausgewählten und analysierten Monroe-Biografien gezeichnet wurde; auffallend ist, dass es nahezu gleich bleibt. Letztendlich entlassen die Autoren den Leser mit der ikonografischen Marilyn Monroe, die er schon aus Filmen, Berichten oder Zeitschriftenporträts kannte. Ihm bietet sich somit in doppelter Hinsicht ein stabiles und kohärentes Bild des Hollywood-Stars: Erstens verändert sich das Porträt der Schauspielerin in der jeweiligen Biografie fast nicht, denn die Autoren zeichnen kaum eine Entwicklung oder signifikante Veränderung der Person nach. Ich zeigte am Beispiel von Norman Mailers Biografie, dass die von ihm erwähnten Kontradiktionen in Monroes Charakter und Verhalten letzten Endes restlos aufgelöst und erklärt werden. Zweitens bleibt das Monroe-Bild über alle von mir analysierten Biografien hinweg relativ konstant; es kommt zwar zu Ergänzungen, ohne dass das Bild dadurch wesentlich modifiziert oder grundlegend neu gedeutet würde. Der Leser erfährt mithin auch keinen Schock, der durch eine radikale Neuinterpretation von Marilyn Monroe hervorgerufen werden würde. Sein Vorwissen über die Schauspielerin wird lediglich um einige Punkte und Ereignisse komplementiert, ohne dass das bekannte Image destabilisiert wird.³⁷⁹ Im Folgenden werde ich zuerst kurz auf die einzelnen Ergebnisse meiner Analysen eingehen, bevor ich sie am Schluss interpretiere. Am Anfang der Arbeit konzentrierte ich mich auf eine theoretisch-historische Erörterung des Blicks und dessen Bedeutung für das Individuum sowie für die Beziehung zwischen Mann und Frau; direkte Verweise auf Marilyn Monroe veranschaulichten die Ausführungen. Ich zeigte auf, dass die Vormachtstellung des Sehens seit der Neuzeit sowohl eine stärkere Selbstkontrolle seitens des Individuums als auch dessen Selbstinszenierung nach sich zogen, die teilweise heute noch wirken. Beides führte gleichzeitig zur Erkenntnis der Oberflächenhaftigkeit und der Manipulierungsmöglichkeiten des Äußeren und zu dem daraus resultierenden Verlangen, hinter dieses Äußere zu sehen, d.h. es bloßzulegen. In Folge dessen wurde das Individuum als zweigeteilt gedacht und es wurde angenommen, dass der Mensch seine wahre Identität hinter einer (täuschenden) Fassade verberge. Im Zusammenhang damit diskutierte ich kurz die Beziehung

³⁷⁸ Ebd., 215.

³⁷⁹ Die erwähnte Ergänzung zeigt sich beispielsweise bei Mailer: Er war der erste Biograf, der die Verbindung zwischen Marilyn Monroe und den Kennedy-Brüdern thematisierte, was bis zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung seiner Monroe-Biografie nicht offen erwähnt wurde.

zwischen Identität (Kern) und Selbstinszenierung (Fassade) und verwies im Ergebnis meiner Diskussion darauf, dass letztere nicht allzu vereinfacht als Täuschung definiert werden darf.

Als nächstes ordnete ich Monroe in eine bestimmte Kategorie mit anderen Pinups und Blondinen des amerikanischen Films der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. Im Norm(al)fall bedienen sowohl die eine als auch die andere das Klischee der unterwürfigen und sich passiv dem Blick des männlichen Betrachters anbietenden Frau (vgl. dazu Pinup-Bilder in Männermagazinen wie dem *Playboy* oder blonde Schauspielerinnen wie Doris Day). Sowohl unter den Pinups als auch unter den Blondinen der 1930er Jahre finden sich einige Frauen (zu denen auch Marilyn Monroe zugeordnet werden kann), die diese Blickasymmetrie in das Gegenteil und damit zu ihren Gunsten verkehren. Es kommt dabei zu einer Resignifikation ihrer auffälligsten Zeichen, u.a. des blonden Haares; dieses stellt bei diesen Frauen nicht mehr Unschuld und sexuelle Reinheit dar, sondern es verweist durch die Betonung seiner Künstlichkeit auf den Konstruktcharakter. Diese Pinups und Blondinen destabilisieren und dekonstruieren damit die oft vorgenommene Gleichsetzung bestimmter Charaktereigenschaften mit äußeren Merkmalen. Monroes Oszillation zwischen künstlichem Starkörper und natürlichem Körper, die in dieser Diskussion erstmals erwähnt wird, ist Thema späterer Überlegungen.

Im Anschluss an dieses Kapitel analysierte ich die von mir ausgewählten Biografien von Fred Lawrence Guiles, Norman Mailer, Gloria Steinem und Joyce Carol Oates. Als erstes beschäftigte ich mich mit allgemeinen theoretischen Überlegungen zur Biografie(-schreibung), um im Anschluss daran die einzelnen Biografien einer jeweiligen Untergattung zuzuordnen. Dabei stellte ich fest, dass es sich bei Fred Lawrence Guiles' und Gloria Steinems um faktische Biografien, bei Norman Mailers um eine mit Faktoiden angereicherte fiktionale Biografie und bei Joyce Carol Oates' um einen biografischen Roman handelt. Die beiden erstgenannten Biografien unterscheiden sich v.a. im Selbstanspruch der Autoren von den letzteren, da sie mit größtmöglicher Genauigkeit das Leben der Schauspielerin nachzuzeichnen versuchen und das entstehende Porträt als faktisch belegt und dementsprechend wahr bezeichnen.

Die in den Biografien von Norman Mailer und Gloria Steinem abgebildeten Fotos der Schauspielerin vervollständigen den Text. Teilweise sind sie so gewählt und in der Biografie angeordnet, dass sie in ihrer Gesamtheit eine eigene Geschichte der Schauspielerin schreiben, teilweise können sie als direkter Kommentar zum Text interpretiert werden. Dabei gehen die jeweils ausgewählten Fotos konform mit der Intention des Autors; Gloria Steinem beispielsweise wählt v.a. semi-/private Fotos von George Barris, die ihren Anspruch, eine Biografie der privaten Person zu schreiben, betonen. Als letztes ging ich auf die Todesursache innerhalb der Biografien ein. Meine Diskussion fußte auf der Hypothese Monroe als Provokation zu deuten. Zur Erklärung die-

ser Interpretation verwies ich auf das Oszillieren Monroes zwischen verschiedenen Rollen oder Selbsten, was von mir als Verstörung verstanden wurde. Erstmals tauchte der Gedanke des Oszillierens bereits im Kapitel zum Blick auf, in welchem ich auf solche Pinups und Blondinen einging, die einer „counter-tradition“ zugeordnet werden müssen. Dieses Oszillieren wurde von den hier untersuchten Biografen durch unterschiedliche Erklärungen stillzustellen versucht; Marilyn Monroe wurde von ihnen einseitig *festgeschrieben*.

Die oben erwähnte Hypothese der Provokation diente mir als Ausgangspunkt für die Frage, wie die verschiedenen Todesursachen im Zusammenhang mit Monroes Ableben kulturwissenschaftlich interpretiert werden müssen und welche Bedeutung die nicht immer zu beantwortende Frage nach der Todesursache für die Biografieschreibung im Allgemeinen und für Biografien über Marilyn Monroe im Besonderen hat. Ich unterschied in die drei möglichen Todesursachen Unfall, Suizid und Mord, wobei erstere und letztere in engem Verhältnis zueinander stehen, da beiden ein Opferdiskurs zu Grunde liegt. Dass Monroe v.a. diese beiden Todesursachen zugeschrieben werden, zeigt auf, dass die sich schon zu Anfang der jeweiligen Biografie abzeichnende Interpretation der Schauspielerin als Opfer bis in den Tod hinein beibehalten wird.

Als Fazit bleibt zu sagen, dass weder die dezidiert feministischen Ansätze von Gloria Steinem und Joyce Carol Oates noch die alternativen Erzählmuster, wie sie die Fiktionalisierung des biografischen Materials durch Norman Mailer und Joyce Carol Oates bewirken, dem in der kollektiven Erinnerung verankerten Image von Marilyn Monroe wesentliche neue Impulse hinzufügen oder es grundlegend hinterfragen konnten. In den letzten zwanzig Jahren hat sich die erstmals bei Steinem zu beobachtende Tendenz verstärkt, zwischen den Namen Norma Jean Baker und Marilyn Monroe zu unterscheiden. Damit wird die eine als authentische und reale Person, die andere als künstliche, öffentliche *persona* porträtiert. Die Wahrheit über Marilyn Monroe (d.h. die Frage, wer sie eigentlich war) wurde fast ausschließlich im Körper von Norma Jean Baker gesucht und vermeintlich auch gefunden. In diesem Zusammenhang kann von einem gewissen Voyeurismus der Autoren gesprochen werden.

Norman Mailer betont in seiner fiktionalen Biografie über Marilyn Monroe den verfälschenden und die Wahrheit verzerrenden Gehalt von Faktoiden sowie den hypothetischen Charakter einiger seiner Behauptungen. Nichtsdestoweniger führt gerade die von ihm wiederholt gemachte Unterscheidung zwischen Faktoiden, Hypothesen und dokumentierten Fakten zu einer Legitimierung seines Monroe-Porträts. Die Chance, durch die (auch zusätzlich auf einer Metaebene reflektierte) Fiktionalisierung das in anderen Biografien gezeichnete Monroe-Image zu dekonstruieren und

eine Neuinterpretation zu wagen, vergibt Mailer um der Bestätigung seiner ebenfalls reduzierenden und sexistischen Deutung willen.

Joyce Carol Oates selbst hat in der „Author's Note“, die ihrem Roman vorangeht, explizit bemerkt, dass es sich bei *Blonde* nicht um eine Biografie handelt, sondern dass große Teile frei erfunden sind. Sie markiert diese Abweichung von der dokumentierten Wahrheit u.a. damit, dass sie einige im Roman auftretende Personen mit fiktiven Namen versieht (u.a. Marilyn Monroes ersten Ehemann). Da Oates bewusst einen fiktionalisierten Diskurs wählt, ist es ihr möglich, auf die ikonografische Stellung verschiedener Protagonisten (neben Marilyn Monroe u.a. Joe DiMaggio und Arthur Miller) einzugehen. Durch die graduell unterschiedliche Fiktionalisierung können bei Mailer und Oates allgemeine Gedanken zur Biografieschreibung und zu Monroe als biografischem Objekt in den Text einfließen. Sie erweitern in diesem Sinne das Porträt um einen literatur- und biografietheoretischen Kommentar.

Die von den Autoren gewählte biografische Gattung steht außerdem in direktem Zusammenhang mit der Marilyn Monroe zugeschriebenen Todesursache. So konnte konstatiert werden, dass die Deutung von Monroes Tod als Mord mit dem Grad der Fiktionalisierung zunimmt; ist ein Mord bei Mailer noch als bloße Vermutung markiert, so ist Marilyn Monroe in Oates' Roman definitiv Opfer eines Mordkomplotts. Monroe ist beide Male das Opfer einer ausschließlich männlich imaginierten Macht; der Verweis auf John F. Kennedy und seine Involvierung in den Mordfall Monroe ordnet sie zusätzlich in einen politischen Kontext ein.

Sprechen die Autoren hingegen von einem Unfalltod, so stellen sie Monroe als Opfer ihrer labilen Identität, familiären Gene oder ihrer psychischen Prädisposition dar. Sie weigern sich durch diese Erklärungs- und Deutungsmuster somit ähnlich wie die Gesellschaft zu Monroes Lebzeiten die Provokation, die aus ihrer Oszillation und Nichtfestlegbarkeit resultiert, zu akzeptieren und auszuhalten. Vielmehr unterstellen sie ihr Identitätslosigkeit oder eine innere Leere, welche die Autoren wiederum mit ihrer je eigenen Fantasie füllen. Monroe ist damit gleich doppeltes Opfer ihrer Biografen und wird von diesen für ihre je eigenen literarischen Ziele missbraucht.

Bei der Diskussion zum Suizid argumentierte ich, dass der Suizidantin eine gewisse Handlungsmacht und Selbstkontrolle zugesprochen werden muss. Ich verwies dabei insbesondere auf die von Elisabeth Bronfen thematisierte Gleichzeitigkeit von Selbst-Konstruktion und Selbst-Destruktion im Akt des Suizids. Auffallend war, dass Marilyn Monroe in den vier untersuchten Werken nur sehr verhalten die Möglichkeit des Suizids offen zugestanden wurde; meist wichen die Autoren auf Tod durch Unfall bzw. nicht intendierten Suizid aus.

Die ambivalente Haltung gegenüber Monroes Ableben zeigt, dass die Verbindung von Suizid und Handlungsmacht bzw. Selbstkontrolle im Kontext von Marilyn Monroe relevant und entscheidend ist. Trotz der wiederholt geäußerten Unsicherheit,

was ihre letzten Stunden und ihren Tod betrifft, rekurren die meisten Biografen auf den Unfalltod. Damit ist Monroe weder Autorin über ihr eigenes Leben noch über ihren Tod. Diese Entscheidung und Festschreibung ist jeweils kongruent zur gesamten Biografie und der in dieser entworfenen Charakterstudie von Marilyn Monroe. Oft wird sie im Laufe derselben als in vielerlei Weise abhängig und identitätsschwach/-los bezeichnet; u.a. werden ihre Ehen als Beweis angeführt.

Die von mir ausgewählten Biografien wurden von zum Teil sehr bekannten Autoren verfasst, die recht unterschiedliche ideologische Ansätze verfolgen, was sowohl ihr Gesamtœuvre als auch die jeweilige Auseinandersetzung mit Marilyn Monroe betrifft. So können Gloria Steinem und Joyce Carol Oates als Gegenstimmen zu Norman Mailer gewertet werden.

Gloria Steinem gehört zu den Gründerinnen der feministischen Zeitschrift *Ms.*, die 1972 erstmals erschien und deren Herausgeberin sie viele Jahre war. Außerdem gründete sie gemeinsam mit anderen Frauen verschiedene Frauenrechtsbewegungen in den USA (u.a. die *Women's Action Alliance* sowie die *Coalition of Labor Union Women*). Sie ist mit ihren Aufsätzen, Interviews und Büchern eine herausragende und bedeutende Stimme des US-amerikanischen (liberalen) Feminismus. In ihrer Aufsatzsammlung *Outrageous Acts and Everyday Rebellions* (1983) schrieb sie erstmals über Marilyn Monroe und thematisierte hier ihre anfängliche Wut auf die Schauspielerin, die sich gegen Monroes Image und ihre offen zur Schau gestellte Verletzlichkeit richtete. Die Erkenntnis, dass diese Verletzlichkeit weder Teil des Images noch gefährlich ist, führte zu Steinems Interesse und Faszination an der Person, die in der hier analysierten Biografie mündeten.³⁸⁰

Joyce Carol Oates' Feminismus wird vor allem in ihren späteren Werken offensichtlich, was sich in den letzten Jahren rückwirkend auf die Rezeption ihrer frühen Romane und Theaterstücke ausgewirkt hat.³⁸¹ Ihrem Roman über Marilyn Monroe ging u.a. ein längerer Aufsatz über Prinzessin Diana voraus, in der Oates über den Preis des Ruhmes nachdachte und über die Stellung von Diana und anderen bekannten Persönlichkeiten in der (medialen) Öffentlichkeit. Diese Gedanken veranlassten einige Kritiker, *Blonde* nicht nur als Biografie über Marilyn Monroe, sondern darüber hinaus als Kommentar über den Starkult unserer Zeit zu lesen, in welchem Personen wie Monroe und die Prinzessin von Wales gefangen waren.

Norman Mailer war eine der bedeutendsten Stimmen eines sich bewusst männlich inszenierenden Amerikas; er selbst nennt in einem Interview mit dem *Time* Magazin

³⁸⁰ Vgl. Leah Fritz' Anmerkung dazu in ihrer Rezension zu Steinems 1983 erschienenem Buch *Outrageous Acts and Everyday Rebellions*. Leah Fritz, „Rebel with a Cause“ In: *The Women's Review of Books*, (December 1987), 7-8.

³⁸¹ Gavin Cologne-Brookes schreibt beispielsweise in ihrer Studie zu Oates' Romanen, dass „her feminism has become more apparent in recent decades...“. Gavin Cologne-Brookes, *Dark Eyes on America. The Novels of Joyce Carol Oates* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2005), 1.

von 1973 Ernest Hemingway, Herman Melville und Jack London als Vorbilder.³⁸² Seine Ansichten über Sexualität und die Unterschiede zwischen den Geschlechtern führten in den 1970er Jahren zu heftigen Auseinandersetzungen mit der feministischen Bewegung: „Mailer’s main offence in the sex wars of the early 1970s was to insist on an existentialist definition of the male and an essentialist principle for the female, whose ultimate expression would always be through the womb.“³⁸³ Mailers 1971 publizierte Monroe-Biografie fällt somit in eine Schaffensperiode, die von einer sexistischen und teils frauenmissachtenden Grundhaltung markiert ist.

Mailers Bücher fokussierten auch immer wieder auf Amerika selbst, auf die Diskrepanz zwischen dem Mythos Amerika und der amerikanischen Wirklichkeit, zwischen Image und Realität – ein Thema, welches er u.a. mit Marilyn Monroe personifizierte.³⁸⁴ Des Weiteren ist die Frage nach der Identität, die auch im Vordergrund seiner Monroe-Biografie steht, ein zentrales Thema in Mailers Schaffen. Marilyn Monroe ist bei ihm zwar ansatzweise eine komplexe und enigmatische Person voller Widersprüche, wobei jedoch die von ihm genannten Widersprüche letzten Endes in seiner Interpretation auf eine innere Leere (sprich Identitätslosigkeit) verweisen. Demnach führt bei Mailer die Selbsterkenntnis über diese Leere zu Monroes (wiltentlichem) Tod.³⁸⁵

Mailer hat innerhalb des Buches und in späteren Interviews auf den romanhaften Charakter seiner Biografie hingewiesen, was ihm u.a. gegen Vorwürfe der historisch-biografischen Verfälschung schützen sollte. Er vermischt bewusst fiktionale und nicht-fiktionale Erzähltechniken, letztere hatte er erstmals in den 1960er Jahren erprobt.³⁸⁶ Dadurch wird neben dem Lebensporträt der Schauspielerin das Schreiben selbst zum Thema des Buches; hier finden sich überraschenderweise Ähnlichkeiten mit Joyce Carol Oates. Gavin Cologne-Brookes erwähnt in einer Studie über die Romane von Joyce Carol Oates deren Stellung gegenüber Norman Mailer. Sie merkt an, dass trotz aller ideologischen und weltanschaulichen Gegensätze eine gewisse Nähe in der Themenwahl beider Autoren besteht: „There is a sense in which Oates, even while declaring Updike a literary soul mate, has consciously or unconsciously always seen Mailer as both a literary companion and opposite – as if she were a Norma (Jeane) Femailer to his Normal Male.“³⁸⁷ Es verwundert also nicht, dass diese beiden

³⁸² Vgl. „Two Myths Converge: NM Discovers MM“ In: *Time* vom 16.07.1973. In: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,907595,00.html> (Zugriff: 15. März 2007).

³⁸³ Michael K. Glenday, *Norman Mailer* (New York: St. Martin’s Press, 1995), 40. Vgl. auch Robert Merrill, *Norman Mailer Revisited* (Toronto: Macmillan, 1992), 141.

³⁸⁴ Vgl. Joseph Wenke, *Mailer’s America* (Hanover: University Press of New England, 1987), 3 und 6.

³⁸⁵ Vgl. Wenke 1987, 195 und Merrill 1992, 144.

³⁸⁶ Vgl. Merrill 1992, 139.

³⁸⁷ Cologne-Brookes 2005, 234.

Autoren, die von vielen Kritikern als wichtigste Vertreter der amerikanischen Gegenwartsliteratur genannt werden, früher oder später in ihrer Karriere Marilyn Monroe als Subjekt der literarischen Auseinandersetzung wählten. Denn Marilyn Monroe veranschaulicht am prägnantesten Amerikas und auch beider Autoren Obsession mit Ruhm und Starkult(ur). Dies geht einher mit der Frage nach dem individuellen Selbst und dessen Möglichkeiten der Selbstkonstruktion – jenseits und im klaren Gegensatz zu einem das Individuum festschreibenden Image, wie es u.a. die Medien erschaffen und propagieren und wie es in Oates' Lesart Marilyn Monroe zerstörte. Ähnlich wie Mailer stellt auch Oates bei Monroe eine innere Leere fest, die zwar ihre Fähigkeiten als Schauspielerin beförderte, die jedoch dazu beitrug, dass Monroe in ihrem Image gefangen und auf es festgelegt wurde.³⁸⁸ Dass sowohl Oates als auch Mailer jeweils auf ihre Art eine fiktionale Studie schrieben, zeigt die von Cologne-Brookes ausgemachte paradoxe Nähe dieser beiden Autoren.³⁸⁹

Am Ende bleibt zu sagen, dass die Autoren die Schauspielerin für ihre auch in anderen Werken thematisierten Ziele appropriieren bzw. für ihre je eigenen (literarischen) Zwecke missbrauchen. Steinems dezidiert feministische Interpretation von Marilyn Monroe beschränkt sich darauf, der Schauspielerin am Schluss der Biografie eine alternative Zukunft fern ihres Metiers oder ihrer zu Lebzeiten erkennbaren Interessen zu imaginieren – als Mutter, Hausfrau oder Tierschützerin. Damit wird sie jedoch der widersprüchlichen Person Marilyn Monroe nicht gerecht, da sie einen Teil ihrer komplexen Persönlichkeit, d.h. die öffentliche *persona* namens Marilyn Monroe, als künstliches Konstrukt desavouiert und als klar trennbar von der 'wahren' Person Norma Jean Baker betrachtet. Ihre Interpretation der Schauspielerin stellt in diesem Sinne eine Reduzierung dar. Auch wenn Steinem ihre Biografie als Widerrede zu Mailers antizipierte, bleibt sie doch ebenso wie dieser hinter den Möglichkeiten einer Neuinterpretation der Schauspielerin zurück. Oates folgt der von Steinem thematisierten Trennung in private Person und öffentlichen Filmstar. Auch ihr gelingt es dabei nicht, diese Trennung konstruktiv für ein alternatives Porträt der Schauspielerin zu nutzen, statt dessen bleibt die sich im Namen manifestierende und auf den Körper übertragene Unterscheidung bis zum Ende als unüberwindbar bestehen. Gleichwohl schafft sie es ähnlich wie Mailer durch die Fiktionalisierung des Lebensporträts, Monroes Image und die Imagekonstruktion eines Stars kritisch zu diskutieren.

³⁸⁸ Vgl. Greg Johnson, „Interview with Joyce Carol Oates on *Blonde*“ vom 12.03.2000. In: <http://www.usfca.edu/fac-staff/southern/blonde.html> (Zugriff: 30. April 2003) und Ramona Koval, „Interview with Joyce Carol Oates“.

³⁸⁹ Vgl. Cologne-Brookes, 2005, 237.

10 Literaturverzeichnis

Primärwerke:

- Guiles, Fred Lawrence: *Norma Jean. The Life of Marilyn Monroe*. New York: Bantam Books, 1970.
- Mailer, Norman: *Marilyn*. New York: Grosset and Dunlap, 1973.
- Oates, Joyce Carol: *Blonde*. London: Fourth Estate, 2000.
- Steinem, Gloria: *Marilyn. Norma Jeane*. London: Victor Gallancz Ltd., 1987.

Sekundärwerke:

- Akashe-Böhme, Farideh: „Fremdheit vor dem Spiegel“ In: Dies. (Hg.): *Reflexionen vor dem Spiegel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, 38-49.
- ----: *Frausein – Fremdsein*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.
- ----: „Die Erfahrung des Blickes“ In: Dies. (Hg.): *Von der Auffälligkeit des Leibes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, 13-22.
- Alvarez, A.: *Der grausame Gott. Eine Studie über den Selbstmord*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1974.
- Améry, Jean: *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1983.
- Baechler, Jean: *Tod durch eigene Hand. Eine wissenschaftliche Untersuchung über den Selbstmord*. Frankfurt am Main et al.: Ullstein, 1981.
- Bähr, Andreas und Hans Medick (Hg.): *Sterben von eigener Hand. Selbsttötung als kulturelle Praxis*. Köln et al.: Böhlau, 2005.
- Baty, S. Page: *American Monroe. The Making of a Body Politic*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Baum, Achim und Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002.
- Berger, John: *Ways of Seeing*. London: Penguin, o.J.
- Boorstin, Daniel J.: *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Atheneum, 1987.
- Brody, Jennifer DeVere: *Impossible Purities. Blackness, Femininity, and Victorian Culture*. Durham: Duke University Press, 1998.
- Bronfen, Elisabeth: „Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne“ In: Renate Berger und Inge Stephan (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln et al.: Böhlau, 1987.
- ----: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

- ----: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit, Ästhetik.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.
- ----: „Recycling Marilyn Monroe“ In: *Superstars. Das Prinzip Prominenz. Von Warhol bis Madonna.* hg. v. Kunsthalle Wien. Ostfildern-Ruit: Antje Cantz Verlag, 2005, 40-47.
- Buszek, Maria Elena: *Pin-Up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture.* Durham: Duke University Press, 2006.
- Butler, Jeremy G. (Hg.): *Star Texts: Image and Performance in Film and Television.* Detroit: Wayne State University Press, 1991
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ----: *Gender Trouble. Feminism an dthe Subversion of Identity.* New York, London: Routledge, 1999.
- Cafarelli, Annette Wheeler, *Prose in the Age of Poets. Romanticism and Biographical Narrative from Johnson to DeQuincey.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Churchwell, Sarah: *The Many Lives of Marilyn Monroe.* London: Granta Books, 2004.
- Clark, Elizabeth A.: *History, Theory, Text. Historians and the Linguistic Turn.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.
- Clark, Kenneth: *The Nude. A Study of Ideal Art.* London: John Murray, 1957.
- Clifford, James A.: *From Puzzles to Portraits: Problems of Literary Biography.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970.
- Cohen, Sandy: *Norman Mailer's Novels.* Amsterdam: Rodopi, 1979.
- Cohn, Dorrit: „Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases“ In: *The Journal of Narrative Technique.* 19/1989, 3-24.
- ----: *The Distinction of Fiction.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Cuddon, J. A.: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.* London: Penguin, 1991.
- Cologne-Brookes, Gavin: *Dark Eyes on America. The Novels of Joyce Carol Oates.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2005.
- Cutting, Andrew: *Death in Henry James.* New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Damico, James: „Ingrid From Lorraine to Stromboli: Analyzing the Public's Perception of a Film Star“ In: Jeremy G. Butler (Hg.), *Star Texts: Image and Performance in Film and Television.* Detroit: Wayne State University Press, 1991, 240-253.
- DeCordova, Richard: „The Emergence of the Star System in America“ In: Christine Gledhill (Hg.), *Stardom. The Industry of Desire.* London/New York: Routledge, 1991, 17-29.

- Durkheim, Émile: *Der Selbstmord*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1973.
- Dyer, Richard: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. London: Macmillan, 1987.
- ----: *White*. London: Routledge, 2006.
- Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Evangelista, Liria: *Voices of the Survivors. Testimony, Mourning, and Memory in Post-Dictatorship Argentina (1983-1995)*. transl. by Renzo Llorente. New York: Garland Publishing, 1998.
- Faulstich, Werner et al. (Hg.): „'Kontinuität' – zur Imagefundierung des Film- und Fernsehstars“ In: Werner Faulstich und Helmut Korte (Hg.): *Der Star. Geschichte. Rezeption. Bedeutung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1997, 11-27.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Fricke, Harald: „Mutmaßungen über MM“ In: *tageszeitung*. 18.10.2000.
- Fritsch-Rößler, Waltraud: „Vorsicht. Einleitung mit Gedichten.“ In: Dies. (Hg.): *Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2002, 9-33.
- Fritz, Leah: „Rebel with a Cause“ In: *The Women's Review of Books*. December 1987, 7-8.
- Gamson, Joshua: *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Gledhill, Christine (Hg.), *Stardom. The Industry of Desire*. London/New York: Routledge, 1991.
- Glenday, Michael K.: *Norman Mailer*. New York: St. Martin's Press, 1995.
- Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1990.
- Gradmann, Christoph: „Geschichte, Fiktion und Erfahrung – kritische Anmerkungen zur neuerlichen Aktualität der historischen Biographie“ In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer, 1992:2, 1-16.
- Haskell, Molly: *From Reverance to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- ----: „From Reverance to Rape: The Treatment of Women in the Movie“ In: Jeremy G. Butler (Hg.), *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Detroit: Wayne State University Press, 1991, 254-65.

- Hauschild, Thomas: *Der böse Blick: Ideengeschichtliche und sozialpsychologische Untersuchungen*. Berlin: Mensch und Leben, Verlags- und Vertriebs-GmbH, 1982.
- Heidegger, Martin: *Was ist Metaphysik?* Frankfurt am Main: Klostermann, 1943.
- Higonnet, Margaret: „Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century“ In: *Poetics Today*. 6/1985, 103-118.
- Hinz, Evelyn J. (Hg.): *Data and Acta: Aspects of Life-Writing*. Winnipeg: University of Winnipeg, 1987.
- Hofstadter, Richard: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. Chicago: The University Press of Chicago, 1979.
- Jacobs, Naomi: *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990.
- Jacoby, Nathalie: *Mögliche Leben. Zur formalen Integration von fiktiven und faktischen Elementen in der Literatur am Beispiel der zeitgenössischen fiktionalen Biographie*. Berlin et al.: Peter Lang, 2005.
- Johnson, Greg: „Interview with Joyce Carol Oates on *Blonde*“ vom 12.03.2000. In: <http://www.usfca.edu/fac-staff/southern/blonde.html>. (Zugriff: 30. April 2003).
- Keeley, Brian L.: „Of Conspiracy Theory“ In: *The Journal of Philosophy*. March 1999, 109-126.
- Keener, John F.: *Biography and the Postmodern Novel*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2001.
- Keim, Steffen Ulrich: *Zwischen Mystik und Dialogik. Die poetische Prosa Christian Bobins*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2004.
- Kendall, Paul Murray: *The Art of Biography*. New York: Norton, 1965.
- Kitch, Carolyn, *The Girl on the Magazine Cover. The Origins of Visual Stereotypes in American Mass Media*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001.
- Klaus, Elisabeth und Margret Lünenborg, „Fakten, die unterhalten – Fiktionen, die Wirklichkeiten schaffen“ In: Achim Baum und Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002, 152-164.
- Kleinspehn, Thomas: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
- Klingenstein, Grete et al. (Hg.): *Biographie und Geschichtswissenschaft. Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit*. München: Oldenbourg, 1979.

- Kotthoff, Helga: „Geschlecht als Interaktionsritual?“ In: Erving Goffman, *Interaktion und Geschlecht*. hg. v. Hubert A. Knoblauch. Frankfurt am Main: Campus, 2001, 159-195.
- Koval, Ramona: „Interview with Joyce Carol Oates“ *Radio National Australia*, 20.10.2002. In: <http://www.abc.net.au/rn/arts/bwwriting/stories/s70382.htm>. (Zugriff: 30. April 2003).
- Krützen, Michaela: *The Most Beautiful Woman on the Screen. The Fabrication of the Star Greta Garbo*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 1992.
- Küchenhoff, Joachim: „Sehen und Gesehen-Werden: Identität und Beziehung im Blick“ Plenarvortrag am 28.04.2004 bei den 54. Lindauer Psychotherapiewochen 2004.
- Kuhn, Annette: *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzlar, 1995.
- Lönnecke, Annette: *Anglo-Kanadische Autobiographien der Postmoderne. Radikale Formen der Selbstporträtierung von John Glassco bis Kristjana Gunnars*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 1999.
- Macdonald, Mary: *Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media*. London: Arnold, 1995.
- Marshall, P. David: *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1998.
- McCann, Graham: *Marilyn Monroe: The Body in the Library*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1988.
- Melley, Timothy: *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.
- Merchant, Carolyn: *Der Tod der Natur: Ökologie, Frauen und neuzeitliche Naturwissenschaft*. München: Beck, 1987.
- Merrill, Robert: *Norman Mailer Revisited*. Toronto: Macmillan, 1992.
- Merten, Klaus: „Erzeugung von Fakten durch Reflexivierung von Fiktionen“ In: Achim Baum und Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002, 36-47.
- Millet, Kate: *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*. München: Verlag Kurt Desch, 1971.
- Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ In: Dies.: *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989, 14-26.
- Nibbrig, Christiaan L. Hart: *Ästhetik des Todes*. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch, 1995.

- Nünning, Ansgar: „‘How Do We Seize the Past?’ Julian Barnes’ fiktionale Metabiographie *Flaubert’s Parrot* als Paradigma historiographischer und biographischer Metafiktion“ In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. 31/1998, 145-172.
- Olster, Stacey: „Remakes, Outtakes, and Updates in Susan Sontag’s *The Volcano Lover*“ In: *Modern Fiction Studies* (spring 1995), 117-139.
- O’Neill, Edward: *A History of American Biography 1880-1935*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1935.
- Plath, Sylvia: „Lady Lazarus“ In: *The Norton Anthology of American Literature*. shorter 4th ed. New York/London: W. W. Norton, 1995, 1609.
- Poe, Edgar Allan: „The Philosophy of Composition“ In: *The Complete Works of Edgar Allan Poe. Vol. XIV: Essays and Miscellanies*. ed. by James A. Harrison. New York: AMS Press, 1965, 193-208.
- Rachor, Christina: *Selbstmordversuche von Frauen. Ursachen und soziale Bedeutung*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 1995.
- Reus, Günter: „‘Zum Tanze freigegeben’ Fiktion im seriösen Journalismus – ein illegitimes Verfahren?“ In: Achim Baum und Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002, 77-89.
- Rosen, Marjorie: *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*. London: Peter Owen, 1975.
- Rosenmayr, Leopold: „Lebensalter, Lebensverlauf und Biographie“ In: Grete Klingenstein et al. (Hg.): *Biographie und Geschichtswissenschaft. Aufsätze zur Theorie und Praxis biographischer Arbeit*. München: Oldenbourg, 1979, 47-67.
- Sarup, Madan: *Identity, Culture and the Postmodern World*. ed. by Tasneem Raja. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- Schabert, Ina: *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*. Tübingen: Francke, 1990.
- Schickel, Richard: *Intimate Strangers. The Culture of Celebrity*. Garden City, NY: Doubleday, 1985.
- Schmidt-Niemeyer, Andrea: „‘Männerblicke’ in der Kunst: Voyeuristische Lust oder Bannung des ‘gefährlichen Weibes’?“ In: Waltraud Fritsch-Rößler (Hg.): *Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer: Studien zu Blick, Geschlecht und Raum*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2002, 239-292.
- Schmitz, Sigrid, „Schicksal Gehirn?“ In: Mirja Stöcker (Hg.): *Das F-Wort. Feminismus ist sexy*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2007, 41-53.
- Shilling, Chris: *The Body and Social Theory*. London: Sage Publications, 1993.
- Smith, Matthew: *Warum musste Marilyn Monroe sterben?* Frankfurt am Main: Krüger, 2003.

- Snow, Edward: „Theorizing the Male Gaze: Some Problems“ In: *Representations*. Winter 1989, 30-41.
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006.
- Stern, Bert: *Marilyn's Last Sitting*. München: Schirmer und Mosel, 1982.
- Stewart, Garret: *Death Sentences. Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.
- Stöcker, Mirja (Hg.): *Das F-Wort. Feminismus ist sexy*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2007.
- Stoppard, Tom: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. London: Faber and Faber, 1967.
- Summers, Anthony: *Goddes. The Secret Lives of Marilyn Monroe*. London: Victor Gollancz Ltd., 1985.
- Tremper, Ellen: *I'm No Angel: The Blonde in Film and Fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2006.
- „Two Myths Converge: NM Discovers MM“ In: *Time*, 16.07.1973. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,907595,00.html>. (Zugriff: 15. März 2007).
- Ullrich, Wolfgang und Sabine Schirdewahn (Hg.), *Stars. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.
- Vogel, Juliane: „Himmelskörper und Schaumgeburt: Der Star erscheint“ In: Wolfgang Ullrich und Sabine Schirdewahn (Hg.), *Stars. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2002, 11-39.
- von Braun, Christina und Bettina Mathes: *Verschleierte Wirklichkeit. Die Frau, der Islam und der Westen*. Berlin: Aufbau-Verlag, 2007.
- von Zimmermann, Christian (Hg.): *Fakten und Fiktionen. Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970*. Tübingen: Narr, 2000.
- Weinstein, Mark A.: „The Creative Imagination in Fiction and History“ In: *Genre* 2/1976, 263-277.
- Wenke, Joseph: *Mailer's America*. Hanover: University Press of New England, 1987.
- Westerbarkey, Joachim: „Täuschungen oder zur Unerträglichkeit ungeschminkter Wirklichkeiten“ In: Achim Baum und Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002, 48-62.
- White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- Williams, Jeffrey J., „The Counter-Memory of Postmodernism: An Interview with William V. Spanos“ In: *The Minnesota Review*. Fall 2006. In

http://www.theminnesotareview.org/journal/ns67/interview_spanos.shtml.
(Zugriff: 25. August 2007).

- Wilson, James D.: *The Romantic Heroic Ideal*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1982.